

سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي

الدكتور
سامي الحصناوي



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُلْ أَعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ

إِلَىٰ عِلْمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

بِسْمِ اللَّهِ
الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

سيمياء أداء الممثل

في العرض المسرحي المونودرامي

سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي

الدكتور
سامي الحصناوي

الطبعة الأولى
2014م - 1435هـ



دار الرضوان للنشر والتوزيع - عمان



الرضوان

للتنشر والتوزيع

سليمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي

دسامي الحصناوي

الخواصات:

العرض المسرحي // الاداءات المسرحية // مهارات الاتصال

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2013/4/1210)

ISBN 978-9957-96-207-4

المطبعة الأردنية الهاشمية

عمان - الأردن - العبداني - شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118

هاتف: +962 6 4816436 فاكس: +962 6 4816435

ص. ب. 826414 عمان 11190 الأردن

Email: gm@redwanpublisher.com

:gm.redwan@yahoo.com

www.redwanpublisher.com

جميع الحقوق محفوظة للناشر. لا يُسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي من الناشر.

All Rights Reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior written permission of the publisher.

الفهرس

9	مقدمة الكتاب.....
11	تعريف لابد منها.....

الفصل الأول

19	1 - العلامة، النشأة والمفهوم.....
30	2 - تصنيف العلامات.....
32	3 - القانون السيمائي.....
34	4 - العلامة وواسطتها.....
35	5 - العلامة بين سوسير وبيرس.....
36	6 - العلامة ومرجعيتها الفلسفية.....
39	7 - مفهوم العلامة في الفلسفة الهندية.....
40	8 - مدخل الى العلامة في الفكر الفلسفي اليوناني.....
43	9 - العلامة عند الفيثاغوريين.....
44	10 - العلامة عند السوفسطائيين.....
46	11 - العلامة عند سقراط.....
47	12 - العلامة عند أفلاطون.....
49	13 - العلامة عند أرسطو.....
51	14 - العلامة عند الرواقيين.....
53	15 - الدلالة مقابل العلامة في الفكر الفلسفي عند العرب.....
55	16 - الدلالة عند ابن جني.....
57	17 - الدلالة عند عبد القاهر الجرجاني.....

- 18 - الدلالة عند الرازي 59
- 19 - الدلالة عند علي بن محمد الشريف الجرجاني 60
- 20 - العلامة عند الشكلائية الروسية ومدرسة براغ 61

الفصل الثاني

- 1 -- السيمياء وعلاماتها في العرض المسرحي 67
- 2 - خصائص العلامة المسرحية 75
- أ - السيمياء 75
- ب - التضمنين العلاماتي 76
- ج - الترتيب الافتراضي في الظهور 77
- د - تحول العلامة 79
- 3 - مهمات العلامة المسرحية 81
- أ - تحديد فضاء المسرح 81
- ب - صياغة المكان المسرحي 83
- ج - تحديد معالم الشخصية 84
- د - تفعيل الخيال والارتجال التلقائي 86
- هـ - تفعيل الشفرة داخل العلامة 88
- 4 - ديناميكية العلامة في العرض المسرحي 90
- 5 -- العلامة بين النص والعرض المسرحي 93

الفصل الثالث

- 1 - مدخل إلى الممثل وعلاماته 101
- 2 - الممثل كونه علامة 106

- 3 - الحسد وعلامته 109
- 4 - الإيقاعية الحركية المضاعفة 112
- 5 - المساندة الخيالي الاستدعاء 115
- 6 - الممثل في المونودراما بين السردية والقرسانية 120
- 7 - الأيماء وعلاماتها في المونودراما 123

الفصل الرابع

- 1 - علامات أداء الممثل وسلطته في المونودراما 129
- 2 - التشكيلات العلاماتية لأداء الممثل في المونودراما 133
- 3 - علامات الأداء بين الذات والآخر في المونودراما 141
- 4 - التكوين العلاماتي بين الأداء النفسي والتشخيصي 147
- 5 - لتحولات العلاماتية لعناصر انعرض وعلاقاتها
- بأداء الممثل في المونودراما 152
- أ - علامات الأداء ومنظومة الزى في المونودراما 152
- ب - علامات الأداء ومنظومة الديكور المسرحي في المونودراما 156
- ج - علامات الأداء ومنظومة الاضاءة 160
- د - علامات الأداء ومنظومة الموسيقى والمؤثرات الصوتية 167
- هـ - علامات الأداء ومنظومة المهمات المسرحية 172
- تطبيقات مسرحية 177
- النتائج والاستنتاجات 203
- المصادر 211

المقدمة

لقد أعطى ظهور مدارس التمثيل المتعددة في عصرنا الحديث لفن التمثيل مميزات لدراسة العلمية المتخصصة والمرتبطة باستنتاج وظائف العلامة للعمل التمثيلي. فدرس (ستانسلافسكي) الاندماج والتقمص واعتبر (برحت) مقاربات أدائية باتجاه مفهوم التفريب وبحث (بيسكاتور) التمثيل الموضوعي وعلاقته بتوظيف السياسة للعرض المسرحي، وهكذا تعددت المعاني والمصاهيم والأطروحات لكي تركز على مهمة الممثل الحمالية والمكرية والعلاماتية في العرض المسرحي. وهي مهمة يمكن تحليلها انطلاقاً من وعي فعل التمثيل بالثنائية الأزلية، هل هناك غياب للذات وحضور للشخصية أو بالعكس؟.

ومن هذه الإشكالية انطلق المؤلف الى دراسة موضوع علامات الأداء عند الممثل في المونودراما. كونها تمثل جوهر التداخل والتشابك بين الممثل نفسه وصعوبة استيعابه السريع لشخصياته المتناغرة، وتأرجح الوعي التمثيلي في فرز تلك الشخصيات، كونها تمثل حلقة غير متجانس من الأنماط السلوكية والنفسية والاجتماعية، ونكي نضع أسساً علمية في فهم الأداء التمثيلي في المونودراما وفرزها باتحافين. الأول: فهم إشكالية تعرض ممثل المونودراما لتجربة الشخصية مع هذا النمط من التمثيل والثاني: يؤسس لفهم جديد في الأداء. حيث تشكل العلامة إحدى ركائزه في إيجاد علاقة بين إنتاج ممثل للعلامة لذاته وبين عناصر العرض المسرحي، ومن ثم فهماً جديداً لبلورة أداء يستعد شيئاً فشيئاً عن التمثيل الميكولوجي، حيث الاندماج الذي يصل إلى حد لكائبة وغياب الذات، ومن ثم لا بد من الاقتراب والتداخل مع الأداء التوجيهي القائم على الوعي بما يجري في البيئة الحياتية والمسرحية ونقد هذا الموضوعي للأسباب والنتائج التي أتت إليها أحداث العرض وشخصياته. ومن هنا حاول المؤلف أن يشخص دراسته ويختار لها عنواناً موسوماً (سيمياء أداء الممثل في

لمعرض المسرحي المونودرامي) وشملت هذه الدراسة مجموعة من الفصول والمباحث، تضمنت الفصل الأول

نشأة السيمياء مفهومها ومرجعيتها الفلسفية، وثانيهما مدخل إلى طبيعة اشتغال السيمياء في المسرح، و الفصل الثالث تناول فيه بشكل عام عمل الممثل وعلامته في المونودراما من حيث كون الممثل علامة بحد ذاته، إصافه إلى إنتاجه وحمله وإيصاله لها، أما الفصل الرابع فقد تناول فيه الأداء ونظم التحول العلاماتي للمعرض المونودرامي من خلال علاقة الممثل بين إنتاجه للعلامة ومنظومة العناصر المسرحية.ومن ثم طبق المؤلف مضامين فصوله على مجموعة من المسرحيات لكي تأتي هذه التحاليل بمصداقيه تتلائم وتجربه المؤلف العملية في فن الأداء والتمثيل المسرحي وختم كتابه بمجموعة من النتائج والاستنتاجات التي تلقى الضوء على ما أفرزته الأفكار الوارده في تعامل ممثل المونودراما وابتكاراته في عرضه المسرحي.

د. سامي الحصناوي

تعاريف لا بد منها

السيمياء* لغوياً

تعرف السيمياء ومشتقاتها (السيما أو السوم أو السومة) بمعناها، المعنوي الذي يعني التسوم أو التعلیم للحيوانات بالفار فإنه "سوم المرس أعلمه بسومة". تسوم اتخذ سومة أي علامة، السيمة والسومة والسيما والسمي، العلامة و لهيئة و سيمته: أي علامته، السيماء والسيمياء: العلامة⁽¹⁾. وفي الحديث "تسوموا فإن الملائكة قد تسومت، والخيل المسومة أي المعلمة"⁽²⁾ وقد ورد هذا المصطلح بأشكال عدة في القرآن الكريم في ستة مواضع حالية من الياء الثانية "ففي سورة الفتح/29 ﴿سَيَمَاهُمْ فِي جُحُومِهِمْ مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾ وكذلك في سورة البقرة/273 ﴿تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ﴾ وكذلك في سورة الأعراف/48 ﴿وَيَبْنِيهَا حَبَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَتِهِمْ﴾ وقوله ﴿وَهُذَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَتِهِمْ﴾ وكذلك

✦ لسيمياء = السيميوطيقيا = السيمولوجيا، مصطلحات تشير الى معنا واحد هو (علم، علامة) و (الاشارة) فهي حين تبني الاوربيون مصطلح السيميولوجيا، فقد اختار الأمريكان استعمال مصطلح سيميوطيقيا الاتية من الاصل اليوناني (semeion) بمعنى (علامة) وسوف يستخدم الباحث المصطلحين الأجنيين (سيميوطيقيا والسيميولوجيا) ايما وردا في مقتبسات البحث مرتكر على منهج مسح او مقترن بتأسيسه وسوف يستخدم الباحث مصطلح (لسيمياء) و (سيميثية) العربي مرادفا للمصطلحين المذكورين في متن بحثه لكثرة تداوله في الاوساط الثقافية العربية (دأت المعنى) ونجذره التاريخي العربي الاسلامي للمزيد يعظر توسان، برنر ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نطيف، (بيروت/ دار افريقيا الشرق، 2000)، ص 9

(1) معلوف، لويس. المنجد في اللغة. (طهران دار انتشارات اسلام، 1996)، ص 365

(2) لري، محمد بن ابي بكر: مختار الصحاح، (بيروت، دار القلم، ب.ت). ص 322

في سورة محمد /30 قوله ﴿وَلَوْ شَاءَ لَأَرْسَلْنَاكَهُمْ فَاَعْرِفْتَهُمْ بِسِيمَاهُمْ﴾ وكذلك سورة الرحمن /41 قوله تعالى ﴿يَعْرِفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ﴾⁽¹⁾.

السيمياء اصطلاحاً

عرفها سوسير بأنها علم موضوع "دراسة حياة الإشارات في المجتمع"⁽²⁾ كما عرفها ألين استون وجورج سافونا : بأنها "تتحرى الطريقة التي يحلق بها المعنى ويتم توصيله عبر نظام من العلامات التي يمكن تشفيرها وحل شفرتها"⁽³⁾.

كما عرفها مونان "هو العلم العام لكل أنظمة الاتصال الذي يتم من خلال الإشارات والدلالات والرموز"⁽⁴⁾.

وعرفها ستيبانوف بقوله : "إن علم العلامات هو علم الأنظمة الدالة في الطبيعة وفي المجتمع"⁽⁵⁾.

كما عرفها د. احمد مختار احمد بأنها "ذلك الفرع الذي يدرس لشروط لواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى"⁽⁶⁾.

(1) الحسيني، سليم: الميراث في تفسير القرآن، (بيروت دار السلام، 1996)، ص515، ص46، ص156، ص510، ص533

(2) سوسير، فردينان دي علم اللغة العام، تر. يوثل يوسف عريز، (بمناد: دار هاق عربية، 1985)، ص34

(3) ستون، ألين و جورج سافونا: المسرح والعلامات، تر. سباعي السيد، (الماهرة - وزارة الثقافة، 1996)، ص13

(4) قاسم، سير وآخرون مدخل إلى السيميوطيقا، (القاهرة - دار الياس المصرية، 1987)، ص57

(5) المصدر نفسه، ص57

(6) مختار، عمر احمد. علم الدلالة، (الكويت : مكتبة دار العروبة، 1982)، ص11.

2- الأداء لغويًا

يعرف الأداء بمعناه اللغوي من الفعل "أدى" دينه (تأدية) قصه و لاسم (الأداء) وهو (أدى) للأمانة من هلان بالمذ⁽¹⁾.

وفي موضع آخر بنفس المعنى يكون "أدى أدبا الشيء" أوصفه، أدى، تأدية، الشيء. أوصله، أدى إليه الخبر "الأداء: إيصال الشيء إلى المرسل إليه"⁽²⁾.

الأداء اصطلاحاً:

عرفه جلين ويلسون على الوجه الآتي ويشير مفهوم الأداء الفني إلى الانهماك النسبي في الأداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لقن معين من الفنون⁽³⁾.

وعرفه أرفيج جوفمان "كل نشاط للفرد الذي يحدث خلال فترة ما تتميز بوجود هذا الفرد بطولها أمام مجموعة من المشاهدين، وأنه يترك أثره على هؤلاء المشاهدين"⁽⁴⁾.

كما عرفه ريتشارد لومان بقوله "إن كل أداء يشتمل على وعي بالثنائية، ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج آخر مثالي له، أو نموذج أصلي موجود في الذاكرة، وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص الذي يراقب هذا الفعل مثل جمهور المسرح"⁽⁵⁾.

(1) الرازي، محمد بن أبي بكر، مصدر سابق، ص 11

(2) معلوف، لويس، مصدر سابق، ص 6.

(3) ويسور، خلدن: سيكولوجية فنون الأداء، تر. شاكر عبد الحميد، (الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة 258، 2000)، ص 8

(4) ك. لسر، مارفن: فن الأداء، تر: منى سلام، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح لتحرير، وزارة الثقافة، 1999)، ص 63

(5) المصدر نفسه، ص 12-13

كما عرف جورديون هايز (الاداء المسرحي) على أنه "فن ابتكار الاوهام مع لعناصر الحية المرتبة زمانيا.. وهو بناء للصورة الخادعة"⁽¹⁾.
ولاداء التمثيلي "قيام الممثل بايصال افكار مؤلف المسرحية الى المتفرجين بواسطة جسمه وصوته"⁽²⁾.

3- العرض لغويا

يعرف العرض بمعناه اللغوي من الفعل "عرض" له كذا أي ظهر و(عرضته) له أظهرته له وأبرزته إليه، وعرض الجارية على البيع وعرض الكتاب، وقوله تعالى وعرضنا جهنم يومئذ للكافرين أي أبرزناها حتى نظروا إليها (فأعرضت) هي أي استبانست وظهرت⁽³⁾ وفي موضع آخر يأتي "عرض- عرضا: ظهور بدا ولم يدم والشيء لفلان أظهره والشيء عليه- أراه إياه والمتاع للبيع: أظهره لذوي الرغبة فيه ليشتروه"⁽⁴⁾.

العرض اصطلاحاً

يعرفه (جوليان هيلتون) بأنه السطح الذي يتحرك عليه الممثل ... ويشير الى وحدة قياس رمزية او مكانية غير محدودة الطول ، تشيء بالتحول او النمو والتطور"⁽⁵⁾.
وعرفه (ابراهيم حمادة) بأنه "مفهوم يتعلق بطريقة تشكيل العرض المسرحي، ويهدف الى مزج العناصر الفنية المختلفة المكونة للعرض في شكل فني متوحد"⁽⁶⁾.

(1) جورديون، هايز، التمثيل والأداء المسرحي، تر: محمد سيد، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999)، ص 22.

(2) عبد الرزاق، اسعد وسامي عبد الحميد: فن التمثيل، (بغداد: جامعة بغداد، 1979)، ص 2.

(3) الرازي، محمد بن ابي بكر، مصدر سابق، ص 424.

(4) معوف، لويس، مصدر سابق، ص 497.

(5) هليون، حويان: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، (القاهرة: دار هلا للنشر والتوزيع، 2000)، ص 34.

(6) حمادة، ابراهيم معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب، 1971)، ص

وعرفته (سامية اسعد) بأنه "مجموعة العلاقات المرئية والمسموعة تتصلب وتتراسل وتتشابك وتتصارع لتوليد كلية مركبة في إطار جدلها المستمر مع المشاهد اليقظ المتفاعل"⁽¹⁾.

4-المونودراما

يعرف (سمير عيد الرحيم) في معجمه الخاص بالمصطلحات المسرحية المونودرامية بأنها المسرحية المتكاملة العناصر التي تتطلب ممثلاً واحداً أو ممثلة واحدة"⁽²⁾.

ويرد في المورد أن المونودراما "مسرحية يمثلها شخص واحد"⁽³⁾.

(1) اسعد، سامية: النقد المسرحي والعلوم الانسانية في: مجلة فصول القاهرة، العدد الاول، 1983 ص 157.

❖ مونودراما: هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح، فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الاحيان بعدد من الممثلين، ولكن عليهم ان يظلوا صامتين طول العرض والا انتظمت صفة (المونو) (من الكلمة اليونانية mono) بمعنى (واحد) .. ورغم ان المونودراما لم تظهر بشكلها المكتمل الا ابن الحركة الرومانسية التي بدأت تشتاح اوروبا منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر، الا ان بدورها وجدت منذ بدايات لدرسه الاولى، وتلمحها في مشاهد التي كان انبطل فيها في المسرحيات اليونانية القديمة ينفرد بالحديث مدة طويلة بينما بصفت الجميع له في صمت حتى ينتهي، عادة بنور المونودراما الى السمو وحدث فيها الحياة كشكل هنري ارتبط بالفكر الرومانسي الذي يدعو الى التمرد في مسرحية مونودرامية بعنوان (بيجماليون) كتبها الفيلسوف الفرنسي الشهير (جان جاك روسو) عام 1760. كانت هذه مسرحية هي البداية الحقيقية للمونودراما كشكل ادبي درامي، وفي الفترة نفسها أي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر / احتلت المونودراما خضبة المسرح الاوربي لأول مرة وروح لب الممثل الالبي الشهير (يوهان كريستيان براندز) - ينظر - صليحة، نهاد - انتيدات لمسرحية المعاصرة، (المشاركة، مركز انشاقة للأبداع الفني، 2001) ص 144 145 147

(2) لحسي، سمير عيد الرحيم: معجم المصطلحات المسرحية: (بغداد: دار المون لترجمة ونشر، 1993)، ص 80.

(3) لمبكي، منير: المورد، (بيروت: دار العلم للملايين، 1982)، ص 589.

ويقول إبراهيم حمادة في معجمه المصطلحات الدرامية والمسرحية. إن
المونودراما "هي المسرحية المتكاملة العناصر والتي تتطلب ممثلاً واحداً، أو ممثلة
لحكي يؤديها كلها فوق الخشبة"⁽¹⁾.

(1) حمادة، إبراهيم، مصطلح مايق، ص 156.



الفصل الأول

الشيء
والشيء - مرجعها
الشيء

و...
و...

1



الفصل الأول

السيميائية - مفهومها - مرجعيتها الفلسفية

العلامة - النشأة والمفهوم

عبر الإنسان البدائي عن أفكاره ورغباته من خلال (الحركة و لصوت) وهذا يمثل أبسط أنواع التكوين العلاماتي القائم على نمط العلاقة بين هذا الإنسان ومحيطه انغمض، هذه الرابطة الجدلية بين الحركة التي تعني القوة في صراعه داخل محيطه القاسي وبين الصوت كعلامة معبرة عن رغباته الغريزية، شكلت محور عيشه انطلق، بالرغم من ان هذه الجدلية (العلاماتية) كانت تفتقر في بداية الأمر الى الوعي بحقيقة ما كان يجري حولها وداخلها في ظل اشتباك العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التي ظهرت فيما بعد وشكلت معظم العلامات التي حددت ونظمت أساليب العيش والحياة عنده، وكذلك اختقارها الى العقلانية في التعامل معها لأنها بلا وعي اجتماعي (مجتمع العائلة) والذي رادف حينها مرحلة القوة الجسدية في التعامل مع سبل العيش القاسية والمعتمدة على الصيد وعنفه، فهو لم يكن يعرف اللغة او الكلمة وحتى بعد ان استخدمها لم تكن تعني لديه معنى للأشياء إلا بقدر حدودها الضيقة، فكان التعبير يأتي من خلال دوي الصوت العالي (الصرخة) كعلامة بدائية تعبر عن الخوف او الفرغ او الاحتجاج او ربما التعبير الحسي العاطفي، اذ تبين أقدم الأفعال التركيبية ان الكلمة في المراحل الأولى كانت تلعب دورا ضئيلا ولم يكن لها صفة بمعنى بقدر ما كان لها طابع الإشارة الإيقاعية التي تتحقق بواسطة الصوت (الصرخة)^{١٠}

(1) عاشم، غيورغي: الوعي والفن، تر: نوفل نيوف، (الكويت: المجلس الوطني لشقافة و لعلوم والاداب، سلسلة عالم المعرفة (146)، 1990)، ص 69

إن صيغة العمل التعبيري هذا بالرغم من بساطته وفطرتة كان يشكل بدوام تكراره نمطا طقسيا قد أحاله الى شكل دلالي، أقدم الإنسان البدائي في ممارسته له على أنه لغة تفاهم (إشارية) بين أفراد مجتمعه البسيط، وكذلك لغة الاتصال مع قوى غامضة لا يعرف مصدرها أو مدى غضبها أو ساعته فإن لصرحه الالهامائية (المصيبة) في رقص النشوة لم تتخذ شكل فكرة بعد، لكنها حين كانت تتكرر اكتسبت طابع إشارة ذات معنى أي طابع دلالة على فعل معين⁽¹⁾، هذا الإنسان كان منزوعا للعثور على وسائل إضافية للتقرب من تلك القوى و محاكاة ظواهر الطبيعة لكي يتجنب شرورها، ومن ثم إشباع رغباته واحتياجاته في مرحلة الجمع، أو الصيد، وأنماط الصراعات التي كان يخوضها، وربما يكون القلق من شيء مجهول ما، أو الخوف من محيطه هذا، من دفعه الى تكوين جزء من منظومته العلاماتية من خلال أشياء فعالية تعبيرية تبين ردود فعله إزاء كل تهديد يحاول أن يزعزع أمنه القلق أصلا، ويكون قادرا على السيطرة على أفعاله وتنظيمها، أو على مجمل تحركاته بشكل عام، وفي وقت لاحق كان حريصا على إبقاء هذه الإشارات أو العلامات التعبيرية سرا داخل مجتمعه الضيق مما جعله يبتكر أنماطا خاصة من الحركات والإيماءات والأصوات المشفرة، لا يعرفها من هم خارج حيزه الاجتماعي، فكانت منظومته العلاماتية البسيطة هذه عنصره الخاص دون غيره من المجتمعات لذا فإن لعلامات أو الرموز تختلف في وجه اختصارها على فئة كبيرة أو قليلة أو في درجة غموضها، وكلما كانت القبيلة أو كلما كان الدين أكثر بدائية، أو أكثر مكتبا فإن رموزه تميل بدرجة أكبر الى الاختصار على فئة قليلة⁽²⁾، وهذا ما قدم الى جعل إسراره تنتقل إلى مواطن أخرى في ممارسته الاجتماعية هذه، فأصبحت

(1) المصدر نفسه، ص 77

(2) زيد، هربرت تربية الذوق الفني، تر: يوسف ميخائيل، (القاهرة: دار النهضة العربية،

1975)، ص 229

حياته ألام في مرحلة التشفير الذاتي فقد خرجت العلامة من حيزها الطقسي المحدود والبسيط الى جوانبها الحياتية الأصعب فان "رسوم السكار" لأصليين توسط استراليا ممة خاصة هي انه بدلا من رسم الحيوان بالذات او الإنسان بالذات أو الشيء بوصفه الطبيعي: فإنهم يستخدمون رمزا اصطلاحيا يستخدم الحرف [U] بداخل [U] أخرى للإشارة غالبا الى احد أسلاف الإنسان أو ما يشبه الإنسان إما الدائرة أو الحلزون فأنهما يرمزان للثقب المائي بالحديد، ولهضبة و الممكن "طوطمي"، لم يأت هذا التحول العلاماتي اعتباطا، بل من فعل حركي اجتماعي إنساني متراكم، قاده الى اكتشاف عوالم داخلية وخارجية مكنته من رؤية الحياة والكون بشكل أكثر عقلانية، فتوسعت آفاقه المعرفية نحو لربط بين الموجودات والطواهر على أساس التقريرية والمجاورة أو السببية، فتور الشمس يعني بالضرورة الدف، وانظر يعني الزرع أي الطعام، هذا التحول المعرفي لاسيما في مفهوم الإنتاج الاقتصادي أصبح عاملا مهما في تكوين نمط علاماتي دال اعقد مما سبقه، إذ إن الوعي بحتمية التطور الاجتماعي والاقتصادي دفعه للانتقال من مراحل أو أطوار الى أخرى أكثر قدرة على الإنتاج واكتفائه الذاتي، فمن مرحلة جمع الطعام الكسولة الى صيد الأسماك والحيوانات ثم الى الزراعة والرعي وتربية المواشي، ومن ثم نحو ابتكار أدوات الصيد باستخدام القوس والرمح، إذ شكلت هذه الانتقالات المهمة في نمط حياته، الإسراع في تجديد علاماته وبما يناسب خطوة هذه التحولات في بنيته العلائقية وبما يلائم مرحلته الجديدة فقد "كان الصيادون وجامعو الثمار في العصر الحجري مضطرين الى الاعتماد على ما تزودهم به الطبيعة، فلما اخترعت لزراعة خطا البشر أول مرحلة نحو السيطرة على الطبيعة وتعلم الرحال وسائل ستشعر لحيوانات والتحكم والسيطرة عليها بعد إن كانوا يطردونها من

فيل" : "فالتوازن يأت قائما بين الحياة كواقع وبين التعبير عنها بأي شكل من الإشكال وفي أي لحظة ما ، والإنسان بتحولاته هذه خرج من انفلاته وعشوائيته الى بعد جديد قاده نحو الاستقرار والركون الى واقع أكثر التزاما بقوانين المجموعة والمجتمع أو القبيلة أو سنتها وأعرافها ، وهذا ما نشاهده في معظم القبائل الطوطمية* التي التزمت بعرف وقوانين التكوين الطوطمي إذ أن الدين المميز للمجتمع القبلي في أكثر مراحلها بدائية هو الطوطمية وكل عشيرة تتألف منها القبيلة مرتبطه بشيء ما طبيعي يسمى (طوطم) ها- ويعتبر أفراد العشيرة أنفسهم مشابهيين لنوع طوطمهم ومنحدرين منه ، وهم ممنوعون من أكله ويلبسون مراسيم تقليدية تستهدف زيادة أعداده ولا يجوز لأفراد الطوطم نفسه التزاوج فيما بينهم"⁽²⁾ ، هذا لتمسك بقوانين وأعراف القبيلة رافقتها بالطبع صرامة في إنشاء نظم علامائية حذرت من مخالفتها ، بأي شكل من الإشكال فقد "يتوهم أصحاب الطوطم أن الطوطم ينذر أصحابه بالخطر قبل وقوعه بعلامات أو رموز على نحو ما يعبر عنه بالفال والطيرة . فإذا طار البوم أمام قبيلة البومة وقت

(1) ريلي ، كافين: الغرب والعالم ، ت: عبد الوهاب محمد المسيري وهدى عبد السميع ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (90)، 1985)، ص 49.

* لوطومية كلمة (ابحوية objeway) من هنود أمريكا دخلت اللغة الانكليزية سنة الف وسبعة وأحدى وسعين على يد الأستاذ (جي لانج J.Lang) الذي كان يقوم بوليفته الترحص بين البيض والهنود الحمر في أمريكا الشمالية ، ويراد بها كائنات تحترمها بعض القبش المتوحشة . ويعتقد كل فرد من أفراد القبيلة بعلاقة نسب بينه وبين واحد فيها يسميه طوطمه ، وقد يكون الطوطم حيوانا أو نباتا ، وهو يحمي صاحبه ويبيع اليه الأحلام النادرة وصاحبه يحترمه ويقديه ، فإذا كان حيوانا فلا يقدم على قتله أو نباتا فلا يقطعه ولا يكله لا في الأرمه الشديدة . ينظر عبد المعيد خان ، محمد . الاساطير والحرافات عند العرب ، (بيروت: دار الحديث، 1981)، ص 64.

(2) بومس ، جورج: اسخلوس واثننا ، تر: صالح جواد كاظم ، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة ، 1975)، ص 18.

خروجهم الى الحرب نضاءوا به وإذا طار وراءهم تشاءموا منه ورجعوا من حيث أتوا⁽¹⁾ . وكون العلامة قائمة منذ الأزل وتحدد حركة الإنسان وفق وجهة ما ، فإن ارتباطها كان متوازنا وفهمه الاقتصادي والاجتماعي والخراي على حد سواء . بل شككت حافزا على اكتشاف الأشياء المادية الواضحة لل نظر والمرتبطة بحياتهم واستمراريتها ؛ وكذلك كانت محفزا على اكتشاف وإنتاج الأفكار ، وفق ما تؤول إليه حياتهم وما تجلب لهم من حقائق تجيب عن تساؤلهم لمحيرة . ومن هذا التطور المعرفي ، فإنه يبدو أن اخطر مرحلة انتقلت بها (العلامة) من جانبها الفاض الى جوانبها المعرفية لحقيقة الروابط الاجتماعية كان من خلال تمييز الارتباطات الجنسية والفصل بينها باتجاه استقامة المجتمع نحو فهم أخلاقي قائم على معرفة بدلالات الحياة الاجتماعية والسير عليها ، أي الوعي بان ارتباط الرجل جنسيا بأمه ، أو أخته أو ابنته هو حرام وبذورها من الأطفال هو (سفاح) غير مقبول اجتماعيا ونفسيا فإن "المجتمع الشري من حيث هو ثقافة وجد منذ حرم السفاح"⁽²⁾ ، هذا التحول العلاماتي بخطورة العلاقات العائلية ، قربه "ككثير من أسرته والاهتمام بالفرد ونوعه وتثبيت استمائه لأبناء جنسه ، فقد أخذت بعض القبائل بتسويم أطفالها في الوجه أو الجسم بعلامات كالوشم أو الأصباغ لتمييزهم عن أفراد القبائل الأخرى ، هذه العلامات كانت تمثل رمز المشيرة أو طوطمها ، وانطلاقا من التماسك الأسري ، نشأت الرغبة في توثيق العلاقات وخلق التواصل الاجتماعي الأوسع بين أفراد المجتمع بشكل عام ، إذ تكونت العلامات التي تعنى بالإشارة إلى السائرين في الطرق لتوضح لهم مسالكها ، أو الأماكن للاستدلال بها من خلال النار والدخان فقد "يلوح تاريخيا إن النار والدخان كانا أكثر

(1) عبد الحميد خان ، محمد؛ مصدر سابق ، ص 67.

(2) أورياس ، جان ماري وآخرون: أنثيوية ، تر: ميخائيل فحول ، (دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1972)، ص 105-106.



الإشارات اللغوية استعمالاً في التخاطب في المجتمعات البدائية، فقد أوقدت نار ليل في العراء أو في الأماكن المرتفعة ليهتدي بها السائرون⁽¹⁾.

إن هذا التطور في لغة التفاهم أو التواصل أعلاماتي كان لابد له من منظومة تتم فكرتها مدائرة متكاملة من الإشارات تكونها جهتان لأولى هي المنتجة أو البثة للعلامة والثانية المستقبلة لها على شرط أن تتشكل هذه المنظومة من خلال لاتصال الفكري القائم على معرفة الجهة الثانية بما ترمي إليه الجهة الأولى، وتحدد وفق ذلك الجهة الثانية اتجاهها وسلوكها بما أراده الطرف البث أو الأول، إذن لابد من بلورة المعنى في أذهانتنا ومن ثم تحويله من أسره (عند الأول) إلى صورة مرئية محسده يفهمها الآخرون من خلال لفظ صوتي أو يماثي أو إشاري أو أي أسلوب يتكبره المرسل سواء كان ايقونيا أو أشوريا أو رمزيا إذ "تستخدم العلامة من أجل نقل المعلومات ومن أجل قول شيء ما والإشارة إلى شيء ما يعرفه شخص ما يريد أن يشاطره الآخر هذه المعرفة. إنها بذلك جزء من سيروية تواصلية"⁽²⁾، هذه السيروية في إنشاء العلامة حتمت عليها الاختزال الدلالي الذي يؤلف سياقها المنطقي في إيصال المعنى من دون ضجة أو ثرثرة أو تكرار، لذا كانت الإيماءة أو الإشارة أو الهمسة بديلاً عن الكلمة وليس أفضل منها "يرى هملت شبح والده على السطح فماذا يفعل الشبح أولاً يشير إلى هملت ثم مباداً يتكلم إذا كان اللسان علامة فليست كل علامة لساناً"⁽³⁾، وفي بعض الأحيان يكون الصمت من العلامات الدالة ذات الوقع الأكثر تأثيراً من الحركة أو النغمة أو الصوت، فهو يعني اختزال الاختزال في فعل المنظومة العلاماتية لا يصل المعنى وقد يكون "الصمت من حيث هو لسان (لا من حيث هو فراء) حالة الصبر من

(1) حمصر، نوري: اللغة والفكر، (الرباط: مكتبة التومي، 1971)، ص 55

(2) ابنو امبريو العلامة، تر. سعيد بنكراد، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007)، ص 47

(3) أورياس. جان ماري مصدر سابق، ص 63



الإنسان أو موقف جدي"⁽¹⁾، ولكن الصمت ليس كل العلامة أو فعلها الدلالي فهو منتقى لا يرد متكررا عند زمن وتوقيت حدوثه، لصعوبة إدراكه والحاجة إلى قدرة تأويلية لهم معناه الآخر.

هذه الفكرة الشمولية (للعلامة) جعلها ترافق كل فعل إنساني في الحياة، وعليه فإن تعريف العلامة الأكثر شيوعا هو الذي يقدمه قاموس الفلسفة لـ اباغنونو فهو يعرفها "بأنها كل شيء أو حدث يحيل على شيء ما أو حدث ما"⁽²⁾، هذا لتطور في الإحالة من شيء يرمز إلى آخر ارتبط بالوعي الحضاري والمعرفي للإنسان وقفز بالعلامة إلى آفاق جديدة بصلتها وعالمه الداخلي والخارجي، فهذا الفهم الحقيقي لعنى العلامة ودلالاتها "فمنذ احس الإنسان انفصاله عن الطبيعة وعن الكائنات الأخرى واستقام عوده وبدا يبلور أدوات تواصلية جديدة تتجاوز الصرخ والهزلة والاستعمال العشوائي للجسد والإيماءات، بدا السلوك السيميائي في الظهور، وتبلورت أشكال رمزية تستمد قيمتها التعبيرية من العرف والتواضع، وهي الأشكال التي سينظر إليها فيما بعد باعتبارها العلامة التوسيطية بين الإنسان وعالمه الخارجي"⁽³⁾، وبما أن العلامة تعنى بالتواصل بين جهتين معلومتين سلفا فإنها قد تأتي من دون اتفاق تشاركي أو زمني كالرعد أو صوت الحيوانات والطبيعة أو مرور طير أو أي مؤثر خارجي إذ أن هذه الإشارات أو الإرساليات غير القصدية يستقبلها الإنسان ويفسرها على حسب إدراكه لها، ولكن العلامة ذات المنظومة المتكاملة تأتي باتفاق الطرفين على الإرسال والاستقبال عبر محتوى الإرسالية من خلال قناة واضحة إذ "من الممكن استعمالها إشارات متفقا عليها. وقصة تفاق البطل اليوناني (تيسيس) مع والده الملك (أكيوس) على إعطاء معنى

(1) المصدر نفسه، ص 65.

(2) إيكو، أمبرتو: مصدر سابق، ص 67.

(3) سكراد، سعيد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ط2، (اللاذقية، دار حوار، 2005).

لنعض الألوان معروفة، فقد اتفق مع والده على أن رفع الأشرطة ذات اللون الأسود على صواري سفينته يعني (تعرضه للمناصب) وأن اللون الأبيض يعني (الظفر) أي أن اللون هنا أصبح ذا دلالة أخرى متفق عليها⁽¹⁾، والتواصل هنا قائم على الاتفاق المسبق لموضوعه تلك العلامة وهي بعيدة التفسير أو التأويل، ولذلك فهي توحى بالانغلاق أي أنها تمثل الخصوصية بين أصحابها بسبب الاتفاق المسبق على دلالاتها.

فالعلامة ليست وليدة لحظتها في بث المعنى الدلالي في كل الأوقات فقد تشير إلى التذكير به في الماضي واستغلاله في الزمن الحاضر، حيث التأثير الآنبي و للخطوي بعيد الأثر ففي "الثلاثية (الأورستية)" يبرهن (أوريسستيس) لأخته على هويته ببرزخها ثوبا كانت قد حاكته له عندما كان طفلاً- ربما كان ذلك احزمة تقميط- وفيه تصاميم حيوانات، وكانت هذه التصاميم شكلاً متكرراً تقليدياً في الحلبي المعدنية واحزمة التقميط المطرزة التي كان يكس بها الأطفال⁽²⁾.

وإذا كانت المادة عنصراً أساسياً في تكوين العلامة وعملها على أساس وجود الشيء والفكر معا موضوعاً لها. فإن العلامة الحسية، امتزاج لعرف وذوق ومزاج المجتمع وأصبح من المعيب تجاوز هذه الأخلاقيات أو التغلبي عنها، فتعريف رسلو للمأساة في كتابه (فن الشعر) هي (محاكاة فعل نبيل تام)، لها طول معلوم بصفة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة

(1) حمير، نوري، مصر سابق، ص 50

* الأورستية. هي مسرحية اعريقية للكاتب اسخيلوس 525-456 ق م وتتضمن ثلاث مسرحيات هي: احبهمنون، وحاملات القرايين، وريبات الاحسان المنعمات، يظن: هوايتنج، فرائد المدخل الى النصوص المسرحية، ت: كمال يوسف واخرون، (القاهرة: دار المعرفة، 1970)، ص

(2) تومسن، جوزج، مصر سابق، ص 67.

تتم بواسطة أشخاص يفعلون ،لابواسطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التثهير من هذه الانفعالات ⁽¹⁾. فأنساسة لها هدف نبيل تسمو بالأخلاق التي صممها المجتمع في أعرافه وهي تعطي مدلولاً فكرياً وحسباً لثيمتها فتجعل للناس يألمون على البطل المختار ، بالرغم من خطأه المأساوي نتيجة استعلانته وتكبره وتحطيه التقليد الأخلاقي للمجتمع ، مما يقوده إلى الهلاك ، ومسرحية (وديب ملك) للكاتب الإغريقي (سوفوكلس) 405-497 ق.م تعطينا دلالات و ضحة لتكبر (وديب) وتجاوزة عرف المجتمع ودليلاً على معنى الحكمة في التعامس مع ظرف الحياة ، هذا (وديب) من جهة كان صبوراً في محاولته الهرب من قدره وهذه علامة دالة على إصراره الخلاص من مأزقه ، وكذلك محاولته كشف الحقيقة الفلسفية التي هرب بسببها وهذه دلالة على قدرة فائقة لمعرفة الحقيقة وتجنبها ، ومن هنا فن (العلامة) تعني بالفكر والأخلاق والعلاقات والشخصية وزمانها ومكانها ، ومهمتها الكشف عن الحقيقة ومعناها "فالعلامة على الدوام هي تلك الإشارة الدالة على إرادة إيصال المعنى" ⁽²⁾ ، وإذا أردنا التوسع بربط العلامة بالشفرة فإننا سوف نعطيها بعداً أكبر من ايقونيتها وسلوكها السهل في إيصال المعنى ، فالسيمياء مسؤولة عن صياغة وحمل وإيصال (العلامة) ومن ثم المعنى الدلالي لها عبر نظام علاماتي فيه طرفان الأول باث والآخر يتسلم ، وقد تحتوي هذه العلامة على الشفرة التي على الطرف الثاني حلها أو تأويلها وقد تخلو من تلك الشفرة في حالتها الايقونية البسيطة المجردة ، هذا التنوع في فهم العلامة ومعناها الدلالي مرتبط بالغة وقلبك لور هذا البلد أو ذاك ونمط عيشه وفهمه الديني والثقافي ، لذا فهي من الثوابت الثقافية والاجتماعية المتعارف عليها داخل بنية المجتمع ، وهذا ما ركز عليه (موسير) 1857- 1913 بقوله "يمكنك أن تتصور عما موضوعه دراسة حياة الإشارات في المجتمع مثل هذا العلم يكون جزءاً من

(1) رينغو صاليس: في الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: دار الثقافة، 1973)، ص 18

(2) عمرو، بدير السيمياء، تر: انطوان أبو زيد، (بيروت: منشورات عويدات، 1984)، ص 31.

علم النفس الاجتماعي وهو بدوره جزء من علم النفس العام⁽¹⁾، ولذلك فالمجتمعات تختلف في فهم العلامة ودلالاتها حسب ثوابتها الثقافية وامتداداتها في التاريخ وعددتها وتقاليدها السائدة فمثلاً "يشكل لبس الاسود علامة الحداد في بعض البلدان وفي أقاليم أخرى يلبس أهلها ملابس بيضاء في العراق فالاسود ولا يلبس علامتا حداد في ثقافات متباينة تكتسبان دلالاتهما في سياق الثقافي"⁽²⁾

وإذا كانت (العلامة) دالة على فهم المعنى فلا بد ان تعيش في محيط قادر على فهمها وتستمد معناها من وعيه وثقافته وحسه ومزاجه، ومن هنا فقد سنت المجتمعات قوانين تنظم شؤونها وحياتها وسلوكية شعوبها، فصاغت وابتكرت أنماطاً من العلامات "قد تكون علامات على الطريق، وقد تكون إشارة باليد، أو إيماء بالرأس... كذلك حمرة الوجه الدال على الخجل، والتصفيق علامة الاستحسان، وعلامات الترقيم ورسم فتاة مفضضة تمسك ميزان كرمز للعدالة، ووضع شوكة وسكينة بصورة متناظرة في القطار للدلالة على وجود مطعم"⁽³⁾.

لقد توسع فهم السيمياء وعلاماتها على كل الأصعدة والميادين، وهذا ما عناه (سوسير) عندما ربط بين السيميائية وإنتاج العلامة داخل المجتمع والحياة، إذ نجدها في لوحات الرسم والقصة والرواية والمسرحية والشعر أو أي إنتاج أدبي آخر ونجدها في مشاعرنا عند الغضب والارتياح، والحزن والبكاء والضحك، ونجدها في ديكور منازلنا ولباسنا وأكسسوارنا وحركاتنا وكل ما يتعلق بعاطفتنا وأذهاننا، وعلى هذا الأساس فإن الدلالة المنتجة من فهم العلامة لا يأتي اعتباراً بل خضوعه لقوانين الوظيفة السيميائية أو ما يسميه بالسيموز

(1) سوسير، فردينان دي، مصدر سابق، ص 34

(2) عمرو، هريال جبوري: علم العلامات، في كتاب منخل الى السيميوظيفيا، مصدر سابق، ص 9

(3) عمر، احمد مختار، مصدر سابق، ص 11

(semiosis)، المكون الأساس لمراحل إنتاج العلامة وسيرورتها "استناد إلى هذا فإن الموضوع الرئيس للسيميائيات هو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة أي ما يطلق عليه مصطلح السيميائي (السميوز semiosis)، والسميوز في النص هو لدلالي لغوي هي الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات وتداولها، إنها سيرورة تشتت من خلالها شيء ما باعتباره علامة⁽¹⁾، هذه السيرورة تكونت بفعل سلسلة من التفاعلات نصحت الفعل العلاماني الموند لدلالته أي بمعنى تكامل عمل المنظومة العلامائية من دور تهاون في إتمام فصولها . ومن هنا فإن السيرورة هي انتقال العلامة عبر مراحلها (مصدر - باث - قناة - ارسالية - مرسل اليه) إلى شروط فهم الرسل أو لمصدر و الباث وكذلك المرسل اليه محتوى الارسالية (دلالة العلامة) والا هثل لسميوز أو الوظيفة السيميائية من انجاز عملها الدلالي

ويبقى حضور الشفرة فعالا في ديناميكية العلامة، لأنها بذلك لا تخضع لمزاج نفسي وتذبذب اني سريع في فهمها بل لوعي ثقافي واجتماعي قادر على سبر غورها، فهي مرتبطة بجانب تأويلي خضع لسيرورة، أنتج دلالتها وحل شفرتها، ولكن هذا لا يعني ان تكون عائمة في تفسيرها في معظم الحالات بمعنى ان غموضها مرتبط بخلفية الطرف الذي أستجها ومن ثم على المتلقي تأويلها في حدود مرجعيته الثقافية والنفسية : ان غموض العلامة وحتمية التأويل تختلف عن الاستدلال المنطقي في اكتشاف دلالة المعنى في أخرى، فالأولى ضبابية تحتاج إلى فك شفرتها مع صعوبة واختلاف في التلقي، والثانية لا تحتاج إلى هذا التعقيد في الفهم وبالإمكان الاستدلال على معناها اذا فهم المتلقي من مصدرها مسبباتها ومحتواها الواضح السهل فقد أبدع بيرس العلامائية لكي يستطيع ان يتناول بطريقة أفضل قضايا استدلالية (محااجة منطقية)، ولكن العلامائية تعني أيضا

(1) بيكراد، سعيد، مصدر سابق، ص 33.

بقصص المعنى والتواصل⁽¹⁾. وسواء كانت العلامة في غموضها تتجه نحو تأويل أو في ساطقتها الايقونية، فإنها في كلتا الحالتين تطرح معنى الفكرة من خلال الأشياء الثابتة والمتحركة وبطرق مختلفة استدلالية سواء في الحور أم الحركة الحسدية مع موحودات الحياة.

تصنيف العلامات

تصنف السيمياء العلامة على أساسين-الأول (تعريفية) الخاص بهوية الفرد وانتمائه وعلاقاته السلوكية والأدبية في المجتمع، والثاني متعلق بالفرد وحواسه العلاماتية (شم، لمس، تذوق، سمع، مشاهدة) وتأثيره الدلالي في محيطه الاجتماعي، فالسيمياء تصنف العلامة في قسمها الأول إلى نوعين هما (علاماتي) و (سنني) فالأول فيه:

أ "العلامات الدالة على الهوية: وتشمل الشارات والشعارات وهي علامات تشير إلى انتماء الشخص إلى جماعة اجتماعية واقتصادية (نبالة، برجوازية، سوقية) أو مؤسسية (جيش، كنيسة، جامعة) أو جماعة مهنية (جزائري، طباطبائي، بنان، جمعية رياضية، فرقة موسيقية) كذلك الوشام ومظاهر الزينة والأسماء واللقاب⁽²⁾.

وننتقل بالعلامة من الحالة الوسمية إلى الحالة السلوكية فتميز بنوع جديد

منها:

ب. "علامات الآداب: وتشمل أشكال التحية وصيغ الآداب، وكذلك الشتائم المقابل السلبي للتحية وعلامات العداوة وتعابير الوجه والأبصار

(1) روبست، ريت فن- التأويل والعلاماتية، تر. منذر العياش، في: كتاب العلاماتية وعلم النص، (بيروت، المركز الثقافي العربي، 2004)، ص 39

(2) غيرو، بيير: سيميائيات التواصل الاجتماعي، تر: محمد العماري، في: مجلة علامات، العدد (112)، مكناس، 1994، ص 45-46

والرقص ونبرة الصوت (حميمية) أو (موهرة) أو (ساخرة) و (امرء) " .
ترك علامات الاداب وتنتقل الى اخرى تتصل بالسلوك الاجتماعي او
العرف الذي يحد هوية المجتمع والافراد الاخلاقية.

ح "العلامات الاجتماعية: ومن رموزها الميزان والسيف الدالين على عدالة
الانحاء أو تقبيل اليد الدالين على الولاء والإجلال"⁽²⁾.

أما النوع الثاني من العلامات فهي:

"السنن وتشمل:

أ. لبروتوكولات: وتشمل الأسماء والألقاب والشارات والشعارات والأسلحة
والأسماء والأزياء.

ب. الطقوس والشعائر: وتمثل الموائيق والاتفاقيات والتعالفات و احتفالات
والتتويج وطقوس الجنازة.

ج. الموضوعات: وهي تتصل بكيفية عيش الجماعة أي بلباسها وغذائها
وسكنها"⁽³⁾.

وهناك من يصنف العلامة على اساس لساني وغير لساني فيضعها بالشكل
لأتي:

العلامات اللسانية وتشمل: أ. الفونولوجيا ، ب. التركيب ج. التصريف

العلامات غير اللسانية وتشمل: أ. العلامة الشمية ب. العلامة السانية ج.

العلامة الذوقية د. العلامة الاشارية هـ. العلامة السمعية ز. العلامة السمعية
لبصرية.

(1) المصدر نفسه، ص 47.

(2) المصدر نفسه، ص 50.

(3) المصدر نفسه، ص 50-52.

الفونولوجيا علم يدخل صلب العلامة، في دخول النطق الصوتي وتأثيره الدلالي، أما التركيب والتصريف معنيان باللغة والصرف والنحو والتقديم والتأخير الإعرابي أو تركيب الجملة أو المفردة، وتأثيرها المعين الدلالي في فكرة العلامة. أما العلامة (السمية) فتعتمد على علاقة شمع الروائح، وردود الفعل الدلالي على مستقبله في تلك اللحظة، وهذا ينطبق على (العلامة الذوقية) وردة الفعل اتجاه ما يتذوقه الفرد، أما العلامة الإشارية أو الإيحائية فهي البديل الذي يستخدمه مقابل اللغة أو عوضاً عنها في حالة عدم معرفتها لها، أو من خلال الإيماء للتعبير عن حالة أو فكرة ما، أما العلامات السمعية، فهي تلقي الأصوات وسماعها من الطبيعة، مثل الضوضاء أو الأصوات التي يحدثها الإنسان في بيئته، وهناك الأصوات الثقافية وهي الأصوات التي أنجزها الإنسان مثل الموسيقى، أما العلامات السمعية البصرية، فهي المزاوجة بين السمع والبصر في تلقي المعلومة وتكوين فكرة على معنى دلالتها⁽¹⁾، وبذلك فقد غطت العلامة كل مناحي المجتمع ومفاصله في التعرف والتقرب والتواصل الاجتماعي والمعرفي.

القانون السيميائي (العلاماتي)

تحكم السيمياء وإنتاجها العلاماتي مجموعة من الضوابط تنظم سيرورتها في تكوين ديناميكية تواصلها المعرفي والدلالي بين المرسل والمتلقي وأهم هذه القوانين هي:

1. "النظام: أن أي رسالة يقوم صاحبها بنقلها إلى الغير لابد أن تكون على وفق نظام خاص، وعلى قواعد مستقرة تجعل المتلقي يتعرف عليها ويستطيع التفرقة بينها وبين غيرها من الرسائل والوحدات الأخرى، فكلمة (هاتف) كلمة مركبة وفق نظام معين تجعل السامع يعرف كنهها، ومن ثم فهي (علامة)، أما إذا اختل هذا النظام وتشوشت

(1) ينظر بوسان، برنار، مصدر سابق، ص 11، 15، 16، 17، 20، 21، 24

المونيمات والمونيمات ووقع فيها تقديم وتأخير، انتفت العلامة وتعذر التواصل⁽¹⁾ وهذا النظام يقوم بتنسيق المنظومة العلاماتية والياتها ابتداءً من مصدرها (وهنا المصدر أو المرجع قد يكون حدثاً أو هو نص المرسل البشري) عبر اختيار القناة أو الواسطة إلى تكوين الرسالة ومحتواها ومن ثم إيصالها إلى المرسل إليه، وهذا النظام المعقد هو كالسلسلة لا يمكن فقدان إحدى حلقاتها وإلا انقطع الاتصال وأصبح هناك تشويش في مجمل النظام ومسوغاته.

2. العلامة. وهي حسب انتمائها لدرستها في التكوين والإشياء والسيرورة والمرجعية والية التحكم بها "تسوسير يعتبرها ثنائية التكوين، دال مادي ومدلول ذهني، أي الصورة السمعية والمفهوم اما بيرس فقد قسمها إلى ثلاث مجموعات، الأيقونية والمؤشر والرمز، ويميز بينهما عن طريق نوعية العلامة"⁽²⁾، ولكن هذا التقسيم لا يعطي الأفضلية لهذا أو ذاك في مفهوم قيمة العلامة بل في اختلاف الإلية و لتسمية في إنتاجها.

3. اللغة والشجرة "الشجرة خلقها الإنسان من أجل الاتصال بينما اللغة خلق مستمر يجري مع عملية الاتصال، فهي الشجرة توجد البدائية دائماً في رسالة جاهرة، أما اللغة، فإنها لا تعطي رسالتها إلا عند وصول القول فلا يعرف شيئاً من نقطة الانطلاق ومعنى انطلاق الشجرة أنها نظام

(1) صدفة، إبراهيم: السيميائية، مفاهيم واتجاهات، ابعاد، في كتاب، (محاضرات المتقنى وطني لأول- السيميائ والنص الادبي)، (الجزائر، منشورات جامعة محمد حصير، 2000)،

(2) صدفة، إبراهيم، مصدر سابق، ص 81

صيق بطابق قيمة كل دال مدلولاً عليه واحد فقط، بينما للغة قيمة على تعدد الدوال عليه واحد أو كثرة المدلولات⁽¹⁾.

التباين بين العلامة وموضوعاتها هو تباين منطقي في العلامات المشفرة بشكل محكم يحتاج إلى تفسير وتعليل لتوضيحه فإذا كانت العلامة شيئاً متبايناً عن موضوعاتها فلا بد أن يكون هناك في الفكر أو في التعبير تفسير أو حجة أو سياق يوضح كيف يتم ذلك - وما الدافع أو المنظومة التي تحمل العلامة تصور الموضوع أو تصور مجموعة من الموضوعات كما يحدث بالفعل. وبذلك تكون العلامة مع التفسير علامة أخرى، كما إن التفسير سيصبح علامة⁽²⁾ هذا المنطق التوليدي للعلامة والذي جاء بسبب مجمل التأويلات والتفسيرات لدلالاتها لا يحدث إلا إذا وقع المتلقي أو الطرف الآخر في مقالة التفسير، أو إن المرسل تعمد أو لم يتعمد هذا التباين في موضوعه علامته ودلالاتها المرافقة.

العلامة وواسطتها

تحتاج العلامة إلى وسيط أو حامل أو قناة يقوم بنقلها من المرسل إلى المرسل إليه حيث تعرف السيميائية (الوسيط) بأنه مجموعة وسائط الاتصال، الكتاب، الراديو، السينما، الأزياء... فالوسيط يتضمن مادة العلامة وركن حامل هذه العلامة، ومن الواضح أن طبيعة وبنية ووظيفة نظام الرمز مرتبطة أشد الارتباط بالوسيط كما هي الحال بالنسبة لمختلف الوظائف الخاصة بعمل السيمياء⁽³⁾، وبالضرورة فإن الوساطة تحتاج إلى جهتين حريصتين على إتمام الإرسال والتسليم من خلالها من دون معوقات، وبالتأكيد فإن العلامة تختار واسطتها متأخمة مع

(1) المصدر نفسه، ص 3

(2) بيرس، تشارلز سوندرز تصنيف العلامات، تر: فريال جبوري غزول، في مكتب مدخل إلى سيميوطيقيا، مصدر سابق، ص 139-140

(3) غيرو، بيار: السيمياء، مصدر سابق، ص 21.

طبيعتها ونوعها وموضوعها وصيغتها، فهناك من العلامات ما تحتاج إلى وسط سمعي فقط وليس لها علاقة بالتحركة، وأخرى تحتاج إلى واسطة بصرية وليست حسية، وهذا الجزء مهم جدا في عملية النقل العلاماتي وبدونها لن تصل الإرسالية إلى وجهتها، أي فشل السيرة الوظيفية للعلامة في اتمام مهمتها

العلامة بين (سوسير وبيرس)

استطاع هذان العالمان أن يحددا بشكل علمي وعملي مفهوم المصطلح لسيميائي أو (السيميولوجيا السوسيرية والسيميوطيقا البيرسية) في العصر الحديث، من خلال التنظيرات التي حققها والتي أحدثت ثورة في مجال علم العلامة ودلالاتها، فسوسير يؤكد على ربط الدال بالمدلول لانتاج (علامة) فهي حين تكون الدال هي الجانب المادي، أو الصورة الصوتية بينما المدلول هو الجانب الذهني أو التصور الذهني أو الفكرة لها.

يقرب (سوسير) التوازنات بين المفردات لتوضيح وجهة نظره هذه بقوله "اقترح لابقاء على لفظة (الإشارة) sign للدلالة على الفكرة بأكملها و ستخدم بدلا من الفكرة والصورة الصوتية على التوالي المدلول والدال"⁽¹⁾، وإذا كان سوسير في انتاجه للعلامة يكتفي بهذا الرابط في إطار التواصل اللفوي الاجتماعي فإن بيرس يبعث الحراك في العقل والحس. فهي في منظوره منطقة مفتوحة لا حصر لها، وان كل شيء في الوجود هو عبارة عن سلوك سيميائي قابل للدراسة والتحليل والفهم، فالعلامة مرتبطة أو مرادفة أو ممتزجة مع كل العلوم الطبيعية والحياتية من رياضيات أو فيزياء أو فلك، وكذلك متواحدة في خلائقات المجتمع وطبيعته النفسية وكل ما يتعلق بشؤون الانسان والبيت والشارع، بمعنى آخر هي سائدة في كل زاوية نعيشها على الأرض والسماء، ومن جانب آخر يعبر (سوسير) في سيميولوجيته بالإشارة فقط، من حيث ان "اللعنة نسق

(1) سوسير، فريديان دي: مصدر سابق، ص 86.

من علامات التي تعبر عن الأفكار⁽¹⁾، بينما يأتي (بيرس) فيعطي لعلاماته امتدادات وسع عبر ثلاثيته فيقول "العلامة أو الصورة هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من وجهة ما، وبصفة ما، فهي توجه لشخص ما، بمعنى أنها تحلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة. أوريا علامة أكثر تطور. وهذه العلامة التي تخلفها اسمها (مفسرة) للعلامة الأولى، ان العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعاتها وهي لا تنوب عن تلك الموضوعات من ككل التوجهات بل ينوب عنها بالرجوع الى نوع من الفكرة التي سميتها سابقاً (ركيزة) للصورة⁽²⁾.

هذه العلاقة الجدلية بين الثالوث المركب وبين المرسل والمرسل إليه، حتمتها قوانين السيرورة لإنضاج المعنى الدلالي للعلامة واستمرارية عملها بلا نقطاع، والتوليد العلاماتي وتحولاته الديناميكية، فالعلامة لا تشكل في إطارها لوظيفي إلا بإشارتها الى علامة أخرى ومعنى دلالي آخر أي لا تقتصر على شكلها الايقوني بقدر ما تترجم نفسها الى علامات أخرى رامية في ابعدها التاريخية او القومية او الطبقية، هذه السيرورة او الديناميكية لا تحدث فقط عند النقطة الزمنية حال بث العلامة الى الطرف الثاني بل هي سيرورة حركية تأويلية لا منتهية.

العلامة ومرجعيتها الفلسفية

مدخل الى فلسفة العلامة

ممد أن عادر الإنسان كهفه باحثاً عن الحقيقة في صراعه مع الوجود، كان ميالاً لسؤال عن الأشياء وكيوناتها والكون وظواهره، وفي حيرته هذه

(1) بيكر - اوروالد و جان ماري شايفر. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر ممد العيش، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007)، ص 195

(2) بيرس، تشارلز سوتنر، مصدر سابق، ص 138.

كانت تعمل داخله سيرورة المعرفة، تحاوره للخروج من مازق السؤال فن "الإنسان كائن رمزي بكل المعاني التي يمكن إن تحيل عليها كلمة رمز، فهو يختلف عن كل الموجودات الأخرى من حيث قدرته على التخلص من المعطى المباشر، وقدرته على الفعل وتحويله وإعادة صياغته وفق غايات جديدة"، وفي ظل هذه القدرة وغياب منطق العقلانية واستفحال صراع الوجود كان عليه التولوج إلى عوالم جديدة ليكون منسجما مع رغباته ومحيطه الصعب ومعرفة توليدة، مما حتم عليه صياغة أساليب تعبيرية مبتكرة أدت إلى بروز مرحلة جديدة في فهمه ووعيه الوئيد، فركض وغنى، وبكى وضحك، وفكر وتساءل، وكان عليه أن يعرف كيف يتعلم أكثر للحفاظ على مكاسبه هذه وأن يدعم علاقاته الناشئة، فكشف بفطرته علاقته مع الأشياء مع الظواهر مع الآخرين فكانت (العلامة) أي التواصل مع أبناء جنسه ومحيطه والتي من خلالها استطاع أن يكشف الأشياء وما وراءها في مخيلته أو التي يحس بوجودها أو يصوغها ميتافيزيقيا لا التي يراها أمام عييه فقط. وهذا ما جعله يشعر بطلها أو بدائلها ومن يعوض عنها في غيابها أو حضورها، ورغم هذا التقدم الحاصل في فهم الإنسان والنزعة لهذا التواصل ظل قاصرا في (انطولوجيته)* أي بمعنى العلاقة لدقيقة الشئكة بينه وبين محيطه المعقد انه بحاجة إلى فلسفة ما كي يصل إلى المعرفة الكامنة ولا يبقى أسير تساؤلاته وحيرته فكانت "الفلسفة محاولة للإنسان فهم ذاته فهما عميقا لا سطوحيا .. وتصبوا إلى مفتاح حل اللغز الإنساني"⁽²⁾. هذا لتزاوج بين الوعي المعرفي الوليد ومحاولته حل اللغز والتولوج إلى عوالم جديدة،

(1) بكر د، سعيد: السيميائيات، النشأة والنوع، ف: مجلة عالم المكير - المجلد 35، لكويت، 2007، ص 7.

* لانتولوجيا: تعني هذه الكلمة الأمور العامة التي تشمل جميع الموجودات (الواحب، والممكن، والحوهر، والعرض)، يقترن معنى، محمد جواد: مذاهب ومصطلحات فلسفية، (قم در الكتاب الإسلامي، 2007)، ص 228.

(2) عرول، هريال جبوري: مصدر سابق، ص 14.

حتمت عليه المضي نحو اكتشاف ذاته أكثر ومعرفة مدبات علاقته بظواهر الكون، فظهر صراع فلسفي فلسفي بين الرمز كونه مدركاً طبيعياً لكل الموجودات ومنها البشر وحتمية الوصول له وفهمه في ان واحد، هذه الازدواجية لم تكرر إلا سبورة لعقدة البشر في خلق المشكلة وحلها فقد "يظهر تاريخ لرمزية بان كل شيء يمكن ان يتخذ أهمية رمزية لمدرجات الطبيعة (كالحجر، النبات، الحيوان، البشر، الجبال، الشمس، القمر)، الحقيقة ان يكون كله هو رمز كامن، الانسان يميله الى صناعة الرمز يحول المدركات او الأشكال بلا وعي منه الى رموز ويمر عنها في دينه وفنه البصري"⁽¹⁾، ان المشكلة التي حصلت في وعي الانسان ومحيطه المعقد، جعلت الاشتباك قائماً ولا يتوقف بينه وبين المزيد من المعرفة ومن ثم فهمه للعلامات التي تحدد علاقاته الاجتماعية وعناصر إنتاجه وسلوكه ونمط عيشه "والحاصل ان السلوك السيميائي هو نتاج عوالم التجريد والتعميم والرمز، ولا يمكن ان يفهم ويستوعب ويؤول إلا باعتباره مسمر داخل عجلة تجريدية لا تتوقف عن الدوران والحركة"⁽²⁾، هذه السيرة المعقدة في السلوك السيميائي (الفطري) قد مهد للإنسان ان يجعل التوازن قائماً بين فهمه لوعي المستجد وبين الحصار ومتطلباتها، ومن هنا فقد بدا الانسان بالولوج الى عالم سيميائي متشعب ولكه واضح وميزته القوة، فالعلامة في الفهم الفلسفي قدرتها على تغير نفسها باضطراد وبالتالي تغير معناها الدلالي بشكل لا منتهي "فالقوة تعني تغير الموقع"⁽³⁾.

(1) يوسيف كارل، غوستاف الامسان ورموزه، تر: سمير علي، (بغداد: دائرة الشؤون الثقافية 1984)، ص 345.

(2) سكرا، سعيد: السيمياء، النشأة والموضوع، مصدر سابق، ص 9.

(3) برب، رولار، مساهمة اللغة، تر: منير عياش، (حلب: مركز الانماء الحضاري، 1999)، ص

وعبر مسارات العلامة أو الإشارة تاريخياً فرضت تواجدها من خلال حتمية أهميتها للبشرية فانتقلت من الشكلية القديمة والإيديولوجيات الدينية في لعصور الوسطى إلى العلم الحديث عبر المنطق واللغويات وكيف خرجت من المفهوم الثابت لإنتاج شكلي للمعنى الواحد- شكل القياس اليوناني أي الاعتراف بوجود ممارسات دالة مختلفة لها أنظمتها الخاصة التي تحكم علاقة نوعية بين لرمز والواقع⁽¹⁾. ومن خلال هذه المسيرة حاول رجال هذه الحضارات للوصول بقصد أو بدونه من مفهوم العلامة ودلالاتها البسيط إلى ترسيخ المفهوم المعاصر لها بكل تعقيداته وإشكالاته.

مفهوم العلامة في الفلسفة الهندية

استطاعت الفلسفة الهندية أن تسيطر على مكونات الفكر والنفس والجسد، وكانت بذلك عقلانية في طرح مفهوم المعنى والثبات منه، فقد صاغت فكرياً بعيداً عن التفلسف والجدل السوفسطائي، لذا كان الربط بين اللفظ والمعنى من اهتماماتهم في جعل العلامة اسبابية بينهما بعيدة من التعقيد الصوري ولتحوي في اللغة ومدرجاتها في المنطق، بالرغم من وجود جدل مادي حول هذه لعلاقة المحورية بين اللفظ والمعنى² فمنهم من رفض فكرة التباين بين اللفظ والمعنى قائلاً أن كل شيء يتصور مقترناً بالوحدة الكلامية الدالة عليه... ومنهم من صرح بأن العلاقة بين اللفظ ومعناه علاقة قديمة وفطرية أو طبيعية... وهم يعتبرون نشأة اللغة على أساس من محاكاة الأصوات الموجودة في الطبيعة، ومنهم من قال بوجود علاقة ضرورية بين اللفظ والمعنى شبيهة بالعلاقة اللزومية بين النار والسخر، ومنهم من رأى أن الصلة بين اللفظ والمعنى مجرد علاقة حادثة ولكسها

(1) رشيد، أمينة: السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، في: كتاب مدخل إلى السيميوطيقا،

مصدر سابق، ص 49

طبقاً لإرادة الهية⁽¹⁾، ووفق هذه انتباينات في شكل العلاقة بين اللفظ والمعنى فقد جاءت علامات نمطية بعيدة عن التفسير التأويلي وأخذت صيغة يقوية في الثبات والحركة والفعل، وقد قسم النحاة الهندوس العلامة الى أربعة أقسام لدلالة على الأشياء وهي:

1. " قسم يدل على مدلول عام او شامل (رجل)

2. قسم يدل على كيفية (طويل)

3. قسم يدل على حدث (جاء)

4. قسم يدل على ذات (محمد)⁽²⁾.

ان عمر (العلامة) في الفلسفة الهندية الموصول ب(القرن الخامس والسادس قبل الميلاد) وبالرغم من بساطتها وعلاقتها الفطرية بين اللفظ والمعنى، هي شاملة في عمية التعريف بكل مقاييس الموجودات الحياتية من وصف وحالة وكيفية وذات، ون ابتعاد هذه العلامة عن الحراك الذهني في الربط الرمزي بين اللفظ ومعناه هو صفة ربما كانت موازية للتفكير في الفلسفة الهندية البعيد عن لتعقيد.

مدخل الى (العلامة) في الفكر الفلسفي اليوناني

مر لمكر الفلسفي اليوناني في فترة خصوبته عند القرن الخامس ق.م، واسس نظريات في الفن واللغة والسياسة والاقتصاد، متطابقا مع التنوع المكثري لمعقد لمجموعة من الفلاسفة اليونان، فمن فكر الفيثاغورسيين المعقد الى جدل السوفسطائيين الى صرامة (سقراط) ونظريات (افلاطون) في المثل وجمهوريته المثالية وتنظيرات (ارسطو) في الفن والشعر والخطابه، الى ما ورائية البروقيس

(1) عمر، احمد مختار، مصدر سابق، ص 18-19.

(2) المصدر نفسه، ص 19

وعشرات الفلاسفة والمدارس المتباينة المناهج، فإن "العقلانية الاغريقية من افلاطون الى ارسطو وكل من يدور في فلكها قد ابتنت على مبدأ مصادره ان المعرفة هي "مسالك بالسبب، ان تعريف الله انطلاقاً من هذا الرابط معناه تحديد سبب يقضي كل سبب آخر، فلنكي تكون قادراً على منح العالم تعريف سببي يجب بالضرورة ان نستحضر فكره وجود سلسلة وحيدة الاتجاه"⁽¹⁾، كما هو الحال في العصر الحديث وصراع المذاهب فيه، كان الفكر اليوناني يشهد صراعاً بين المادة والفكر او المادة والصورة المثالية او بين الواقع والخيال، فقد ترتب عليه اختلافات رؤيا المنهجية لفكرة الإدراك الحسي للإنسان وصورة لحيل في ذهن المتلقي في الوقت نفسه، أي أتعيش في عالم الوهم والتخيلات ام تبقى في الأرض مدركاً سحرها وشرها فهناك "رسم مشهور لرذائيل، نرى فيه فلاطون يشير بالبنان الى السماء بينما يشير (ارسطو) الى ادنى الى الأرض، المفزى هنا وضح: ان الاتجاه الافلاطوني في التفكير هو الابتعاد عن العيني او الملموس والاقتراب من مجال الصورة او المثل المجردة بينما يظل "ارسطو" على صلة بوقائع التجربة رافضاً الخوض في منطقة النظر الذي لا يخضع لرقابة"⁽²⁾، وهذا يقود الى صراع ثان بين المنطق والتشكيك المجرد. او بين نظريتين كلتاهما ينظر الى الحياة والأشياء بإبعاد غير متساوية بالرغم من الادعاء الوصول الى الحقيقة لا غير، ومن هنا فقد بدا الفلاسفة بإيصال أفكارهم وقناعاتهم من خلال الحوارات والجدليات والأدلة والبراهين ومن خلال اللفة "والإيمان بالكلمة

(1) ايكو اميرتو القاول بين السيميائية والتشكيكية، تر: سعيد بنكراد، (الدار البيضاء، مركز الثقافة العربي، 2004)، ص 25-26.

(2) لويس، جون: مدخل الى الفلسفة، تر: انور عبد الملك، (بيروت: دار الحقيقة، 1987)، ص

والشك فيها يكون المشكلة التي رآها التوير الاغريقي في العلاقة بين الكلمة والشيء وبذلك تغير دور الكلمة، من تقديم الشيء الى استبداله بها⁽¹⁾ هذا التقديم والتأخير في دلالة الكلمة من تقديمها للشيء أي استبدالها أو تغير في لفظها أو معناها، تكون الحس الدلالي اليوناني ورأي مفهوم (علامة) على أنها وضوح للمعنى مضافا اليه تغييره وقت الاحتياج، هذا التكوين العلاماتي للكلمة وما تنتجه من معنى دلالي صوري في ذاكرة المرسل وتلقيه بفهم ثابت أو متغير، كمن حافظه هناك تغيير دلالي في اللفظ بمهمة المتلقي على أساس ازدواجية المعنى له، أم هو خاضع لايقونية ثابتة المحتوى لا لبس فيها "فالنظرية لمواضعية تعتمد بالاستعمال اللغوي غير المتبسط الذي يمكن بلوغه بالتواضع والممارسة كمصدرين وحيدين لمعنى الكلمات، بينما ترى النظرية الأخرى ن هناك تواضعا طبيعيا بين الكلمة والموضوع الذي يصفه مفهوم (الصحة) لنتيجة عن التطبيق مع الشيء الخارجي"⁽²⁾، ومن هنا تبرز أهمية الكلمة في التفكير لدلالي عند اليونان في إشارتها الى معنى ايقوني ومتغير دلالي، على أساس التفكير المنطقي لرؤية الأشياء من منطلق فلسفي شامل "فنجد مصطلح سيميوطيقيا في اللغة الأفلاطونية الى جانب grammatike الذي يعني تعلم القراءة والكتابة، ومندمجا مع الفلسفة أو فن التفكير، ويبدو ان السيميوطيقا ليونانية لم يكن هدفها الا تصنيف علامات افكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل"⁽³⁾ وهذه إشارة واضحة الى اتساع عمل العلامة باتجاهات عدة وأنماط مختلفة.

(1) عارامير، هانز جورج، الحقيقة والمنهج، تر. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، (طرابلس- ليبيا، دار اونا، 2007)، ص 530.

(2) غادمير، هانز جورج، مصدر سابق: ص 531

(3) توسر، برنار، مصدر سابق، ص 37.

العلامة عند الفيثاغوريين

كان الفكر الفلسفي الإغريقي وما زال ماثراً جدلاً لا ينقطع، لعبه وتشعبه لمكري المعتقد، فليس هناك اتجاه محدد مدرسة، أو فكر فلسفي، تتشابه فيه الاتجاهات والأفكار فالجميع ينظر بمغالاة لقيمة إنتاجه الفلسفي على الصعيد المادي والروحي أو الرؤية الميتافيزيقية للكون والعلة والسببية، ولعل أبرز هذه لتناقضات متمثلة في المدرسة الفيثاغورية، إذ كان هدفهم تقشف الروح والجسد معاً، لأن الجسد هو مصدر الشقاء والروح فأنه "بعد الموت تهبط النفس إلى لجحيم تتطهر بالمذاب ثم تعود إلى الأرض لتقمص جسماً بشرياً أو حيوانياً، ونباتاً"⁽¹⁾، ففكرة التناسخ هذه هي معنى تحریم النفس وانفصالها عن الجسد وبقائها بعد فناءه، وهذا قاد إلى تبني مفهوم العدديّة في النظرية الفيثاغورية وارتباطه بالقيم المنطقية بمعنى الوجود والتسلسل الزمني والمكاني لمعنى الأشياء في هذا الكون الساخط "فالاعداد كانت ترد في ذهن (فيثاغورس)" على هيئة أشكال، وارجح الظن انه تصور العالم مؤلفاً من ذرات، والاجسام تشكيلات من ذرات رتب على اشكال مختلفة⁽²⁾، فمن جوهر العدد خلق الانسان ومنه يعود منسوخاً من جديد، ومن هذه النظرية الحسابية لكونية العقل ثم الجسد، جاء مفهوم (العلامة ودلالاتها عند الفيثاغوريين)، فالارقام تنتج ارقام ونتائج

(1) فكره، يوسف تاريخ الفلسفة اليونانية، (بيروت: دار القلم، بحث)، ص 24.

* فيثاغورس روى بعض المؤرخين ان فيثاغورس (572-497 ق.م) من اصل فنيقي، ومن مؤيد (صور) لا ان اكثر الروايات تجعل مولده في جزيرة (ساموس) وثبتت انه هجر وطنه حوالي (32 ق.م) واستوطن صقلية حيث تخلق حوله طلاب الحكمه يدهيرون مذهبهم في لامتناع عن اكل للحوم وبعض الحبوب، وعن اتخاذ الاتبعه من جلد احيوان وما الى ذلك مما يعود الى عقائدهم بالتناسخ، ينظر: انفاجوري حنا وخبيل الجبر، تاريخ الفلسفة العربية، (بيروت مؤسسة بدران، 1966)، ص 29.

(2) رسل، برتراند تاريخ الفلسفة الغربية: تتر: زكي نجيب محمود، (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1978)، ص 68.

معديرة، ومن ثم فإن الدال مع المدلول ينتج نمطا آخر للمعنى ولا تقف ساكنة عند رقم أو نتيجة واحدة أو معنى واحد لا يتبدل فإن "ما يطرا على معاني الالفاظ من تغيرات كثيرا ما يكون كبير القائدة جدا والتأمل العاطفي والتوجد بي عند فيث غورس كان يفهم بمعناه العقلي ويتمثل في المعرفة الرياضية"⁽¹⁾، ر المتغير موحود ومرغوب بين اللفظ ومعناه، وعليه فإن التعبير الدلالي وارد ون اللفظ لا يعطي معناه نصريح المباشر، وعليه فإن الفيثاغورية تؤمن بان الصورة لذسية قد لا تكون مشتركة بين المرسل والمتلقي او ربما تتطابق ضمن فكره لعدد اللا منتهى.

العلامة عند السوفسطائيين

كان سلاح السوفسطائيين هو الكلمة والجملة وصياغتها في منطق يغلب عليه لشكل الزخري في بعيدا عن المضمون، ساعين الى التزويق اللفظي، لذ فقد أعطوا مسافة بين اللفظ ومعناه، بعيدا عن التطابق المعنياتي المباشر او المتغير المعقول، فجعلوا تلك المسافة متوالية بين المادة والادراك الذهني او الصوري، غائبة عن تحديد واضح للفظه ومدلولها "ولم يكر ليتم لهم غرضهم بغير النظر في الالفاظ ودلالاتها والقضايا وانواعها والحجج وشروطها والمغالطة واساليبها"⁽²⁾، وفي مثل هذه الحالة كانت (العلامة) تبعد كثيرا عن ايقونيتها وتقترب من فضاء التشويش في مدركاتها، وبذلك يقف الاخر في حيرة المعنى، هذه لضعفية في الفكر لسوفسطائي، وتغليبهم الشكل على المضمون جعل من مفهوم العلامة عدم رصوخها لمنطق العلاقة التوافقية العقلانية بين الدال والمدلول فقد جاءت مشوشة في صياغتها للمعنى "وكثيرا ما يلجا السوفسطائيون الى مفارقات اللفظية وكثيرهم يستخدمون اللغة للايحاء والاقناع، ولكنهم لا يتقيدون

(1) المصدر نفسه، ص 66.

(2) كرم، يوسف، مصدر سابق، ص 45.

كغيرهم بالقيم الموضوعية من خلقية واجتماعية، ولهذا يجب ان نبحث عن المضمون⁽¹⁾، هذه الضبابية في المعنى الدلالي لا ينظر اليه كعلامة يحتاج الى تاويل بقدر ما هو غياب عن حقيقة الثوابت بين (العلامة ودلائها) لان العلامة، ترتبط تلقائيا بالرمز او الشفرة، فيعني انها ذات خلفية قائمة على فكر دوسي مقصود يعطي اكثر من طريق في فهم المعنى ولكنهم جعلوها عكس ذلك في نهط تفكيرهم فان انطباعي الشخصي قد يكون ان الارض مسطحة ولكن حقيقة هي انها مستديرة⁽²⁾، هذه المفالطة للعلاقات في فهم المعنى قد جعلوها نقطة ارتكاز ثابت في منطوقهم المشوش، بل اكثر من ذلك فقد اتجهوا نحو معالجة غير عقلانية في ازدواجية الانطباع الدلالي المنروج بفلسفة لمظية محيرة في "كل من افعال التفكير يجب ان يكون هناك مصطلحان بالضرورة. انني، نظر الان الى هذا المكتب وافكر في هذا المكتب، هناك (الانا) التي تفكر، وهناك المكتب المفكر فيه، (انا) فاعل الفكر والمكتب هو موضوع الفكر، بصفة عامه الفاعل هو الذي يفكر والموضوع هو ما يجري التفكير فيه"⁽³⁾، هذه لازدواجية في المعنى حتمت ازدواجية اخرى في التلقي، وبات الامر لا يعني رمزية لاشياء بقدر ما يكون حيرة الرمز نفسه .

(1) هلال . محمد تميمي: انتقد الادبي الحديث، (بيروت. دار العودة، 1973)، ص 44

(2) ستييس، وولمر تاريخ الفلسفة اليونانية، قر: مجاهد عبد المنعم مجاهد: (الفاهره دار لثقافة سنشر والتوزيع، 1984)، ص 103.

(3) المصدر نفسه، ص 103.

العلامة عند سقراط*

كان سقراط ميالا الى الابتعاد عن المراوغة اللفظية في طروحاته الاخلاقية فقد كان يؤمن بمبدأ الحد بين الحقيقة والاشياء أي ان اللفظ يعطي معناه، وأوضح نصريح مستعدا عن فكر السوفسطائيين الخالي من قيم الحقيقة والمعنى وبذلك فإن العلامة تعني التطابق الحسي والفكري بين الدال والمدلول في اتجاهه الدلالي فكان " يرى ان لكل شيء طبيعة او ماهية هي حقيقته يكتشفها العقل وراء الاعراض المحسوسة ويعبر عنها بالحد، وان غاية العلم ادراك الماهيات"⁽¹⁾، ومن ذلك فان (سقراط)، لا يخرج عن التكوين المادي للعلامة ضمن ايقونيتها حتى في ادراكها الحسي والمادي او في صورتها المتحيلة "عندما نكون واعين مباشرة بوجود أي شيء جزئي، انسان، شجرة او بيتا او نجما، فان هذا الوعي يسمى ادراكا حسيا، وعندما نغلق اعيننا فاننا نكون صورة ذهنية لمثل هذا الشيء، هذا الوعي يسمى صورة خيالية او تمثيلا"⁽²⁾، وفي كلتا الحالتين فان العلامة عند سقراط ثبوتية تتبع من الحقيقة وتبتعد عن فكرة النوع لثاني منها أي بمعنى ان التأويل هو مرادف للحداء، ومن ثم فان فلسفته صادقة وهو يدرك ان الاتجاه لا يمكن ان يتفرع الى وجهات عدة. ويمطينا (سقراط) اكبر ثبوتية للعلامة عندما يرفض الصيغ الازدواجية وعلاقتها بالحقيقة بقوله: "لا نستطيع ان ادرج صفة البياض في فكرتي العامة عن الجياد، وذلك لأنه بالرغم من ان بعض الجياد بضاء فان بعضها الاخر ليست بضاء لكنني استطيع ان ادرج صفة

* سقراط. فيلسوف يوناني، ولد في اثينا نحو سنة (469 ق.م) ونحن لا نكاد نعرف عن حياته شيئا لولا بعض ما رواه خصومه والمعجبون به، وقد اشتهر بنزاهته ورسوخ عقيدته، كما اشتهر بجرعه السم في سبيل تلك العقيدة. ينظر: انفاخوري، حنا و خليل الجبر، مصدر سابق، ص 37.

(1) كرم، يوسف، مصدر سابق، ص 52.

(2) ستيمر، ووثر. مصدر سابق، ص 124.

الفقاريه لان جميع الحيات تشترك في كونها حيوانات فقرية⁽¹⁾، ومن هذا المنطلق حدد (سقراط) منطقته في سكونية العلامة ضمن فهمها الايقوني الثابت ووحده النمط وصيغته المعنى ومن ثم فان الدلالة تعني ذلك المعنى لا غير.

العلامة عند افلاطون*

من أهم الخصائص التي رافقت الفلسفة اليونانية، هي التفريق بين العنصر والمادة أي بين الإدراك الذهني والأشياء، هذه التفرقة كانت تعني استقلالية التفكير العقلاني عن الارتباط القسري بالمادة أو الصورة المدركة، التي أمام العين، على أن هذه التفرقة لا تعني السكونية في التفكير والحراك الذهني للوصول الى معنى الأشياء، لان الفكر الفلسفي اليوناني كان قائما على السببية وتعليلاتها و(افلاطون) كان ميالا الى المحاورات والجدليات لإثبات فلسفته وإقناع بها فقد كانت "الطريقة التي اتبعها افلاطون في دراساته، هي طريقة لحوار والنقاش الجدلي والمثل الخرافي، والحوار كما لا يخفى طريقة الحركة والحياة، والنقاش الجدلي الذي يعالج الأمور طردا وعكسا، طريقة لوضوح والإيضاح، والمثل الخرافي تعبير شمري عن الحقائق المجردة يقرب المعاني الى الأذهان"⁽²⁾.

ان (افلاطون) يرفض التناقض بين الفكرة والمادة او بين الإدراك الذهني وتصوره، لمادي على اساس تناقضات حسية مشوشة، فهو يؤمن بطبيعة العلاقة بين هذه المكونات على اساس ان الكلمة هي مفتاح المعنى والعلاقة بينهما قائمة على

(1) ستيش، وولتر، مصدر سابق، ص 124.

* افلاطون فيلسوف يوناني، ولد في أثينا (427-347 ق.م) وكان من أسرة ثرية عريقة في عهد، وكان أبوه يدعى ارستون، وأمه تدعى هريكتيونة. ومن المحتمل ان يكون افلاطون قد شارك في اخريات حرب البلوغويين (بين أثينا وسبارطة) بنظر: ديوي، عبد الرحمن موسوعة الفلسفة، ج 1، (قم، منشورات دوي القريب، 1427هـ)، ص 154.

(2) فاحوري، حنا و خليل الجر، مصدر سابق، ص 40-41.

أساس حميمي متفاعل، ومن هنا فإن العلامة عند (افلاطون) هي علاقة طبيعية بين الدل والمدلول أي بين اللفظ ومعناه، وربما "كانت أقدم مدقشة لوظيفة العلامة اللغوية ومعناها، هي التي أوردها افلاطون في حواريته (كراتيلوس). حيث يبرر الصلة أو الرابطة بين صوت اللفظ ومعناه باعتباره نتيجة عوامل الطبيعة في مقابله عوامل العرف"⁽¹⁾، لذا فإن الظاهرة الافلاطونية تقترب من ايقونية التماثل الصوتي اللفظي للكلمة باتجاه معناه الواضح، أي ان كل لفظ و صوت يرمز لى معنى وينشأ ما يسمى بالاناسبة الطبيعية بين الأصوات ودلالاتها، وافلاطون "باصراره على وجود العلاقة الحميمة بين الكلمة وما تدل عليه، فقد كان مأخوذاً بسحر الكلمة مقتبلاً بشفاقيتها انطلاقاً من اعتقاده ان اللغة ظاهرة طبيعية"⁽²⁾، وبالرغم من أن الكثيرين شككوا بطروحات (افلاطون) واستمراريتها بها، ربما سبب تطور معالم اللغة وتشابك الألفاظ أو تطور ذهنه المعرفي "وكان اتجاه افلاطون نحو العلاقة الطبيعية الداتية مدعياً ان تلك الصلة لطبيعية كانت واضحة سهلة التفسير في بدء نشأتها ثم تطورت الألفاظ ولم يعد من اليسير ان نتبين بوضوح تلك الصلة او نجد لها تعليلاً وتفسيراً"⁽³⁾، ولا يوحي هذا التشكيك بقدر من الاهمية لان (افلاطون) في كل أطروحاته لاسيما في نظرية (المثل) و (لكهف) واستمرارية خضوعهما الى الربط بين الإدراك الذهني والحسي أو عملية التصور الذهني لا على أساس المعنى فحسب، بل وصف هذا المعنى "لان كلمة (موجود) لا يكون لها معنى إلا إذا نسبت الى وصف لا الى اسم وبهذا نتخلص من الوجود على اعتبار ان شيء من الأشياء التي يدركها لعقل في

(1) عباس محمد، المصطلحات الادبية الحديثة، (بيروت، مكتبة لبنان، 1996)، ص 208

(2) محاهد، عبد الكريم: العلاقة بين الصوت والمدلول، في: كتاب دراسات في اللغة، (بعداد

دائرة الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص 63

(3) عمر، احمد مختار، مصدر سابق، ص 18.

الموضوعات التي تتعلق بها إدراكه⁽¹⁾، وعليه فإن الخلاصة تتجه إلى مفهوم العلامة ودلالاتها الطبيعية بين اللفظ ومعناه أي بين الدال والمدلول لإنتاج معنى ذاتي طبيعي.

العلامة عند (أرسطو)*

الملاحظ في فلسفة اللغة عند أرسطو، هو ارتباط المعنى بالمرجعية لنفسية، لصاحب المعنى، ومن ثم فإن الكلمة تواري الحالة المنطقية في أحولها وعنتها، لذا: "ينبغي أن نضع أولاً ما الاسم وما الكلمة، ثم نضع بعد ذلك ما لا يجب وما السلب وما الحكم وما القول، فنقول أن ما يخرج بالصوت (دال) على الآثار التي في النفس وما يكتب دال على ما يخرج بالصوت"⁽²⁾، فإرسطو غير (أفلاطون) في مفهوم العلاقة بين اللفظ ومعناه (أفلاطون) يعتقد بالعلاقة الطبيعية بين الكلمة وما تدل عليه أي ارتباط الصورة الصوتية بصورة خارجية قادرة على فرز المعنى الدلالي من دون عناء، أما (أرسطو) فإن العلاقة لديه باقت عرفية بين اللفظ ومعناه، ورفض فكره الطبيعية بينهما فهو "يتزعم فريقاً آخر يرى أن الصلة بين اللفظ والدلالة لا تعدو أن تكون صلة اصطلاحية عرفية تواضع عليها الناس"⁽³⁾، ويشرح (أرسطو) ذلك بعدم تساوي المدلولات المنتجة من اللفظ بسياق واحد ومن ثم فإن المعنى متغير عرفياً من خلال أحواله من سياقه اللفظي فكما أن يكتب

(1) رسل، برتراند، مصدر سابق، ص 239

* أرسطو: ولد أرسطو في اسطافيرا (384-322 ق.م) وكان أبوه (نقوماحوس) من جماعة لاسقلايين، وهي نقابة الأطباء في بلاد اليونان. ومؤلفات أرسطو، تروى عن 82 عنوان منها تتألف 550 مقالة في المنطق والطبيعة والأخلاق والميتافيزيقية والشعرية. ينظر: بدوي، عبد الرحمن: مصدر سابق، ص 98-99

(2) أرسطو طاليس: العبارة، شرح الفارابي لكتاب أرسطو في (العبارة)، تحقيق ولهم كوئتش اليسوعي وستانلي مارو اليسوعي، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1960)، ص 24

(3) عمر، أحمد مختار: مصدر سابق، ص 18.

ليس و حداً بعينه للجميع لذلك ليس ما يخرج بالصوت واحداً بعينه لهم".⁽¹⁾ ويؤكد (أرسطو) هذه الحقيقة بجملة بسيطة في كتابه (العبارة) بقوله "وليس كل قوم بحارم"⁽²⁾، وينفرد (أرسطو) في موضوع العلامة ودلالاتها عن كل التباسات بربط الحالة بالقيمة الدلالية المنتجة، أي وجود فرض الحالة المعنوية في اللفظ ومن ثم المعنى العام أي حالة العلامة إلى مسببات تكوينها قبل حالتها إلى معناه الدلالي الأخير وهكذا "يختلف تعريف الجدلي وعالم الطبيعة لآحول النفس كالغضب مثلاً، فالجدلي يعرفها بأنها الرغبة في الاعتداء وعند عالم الطبيعة، هي غليان الدم المحيط بالقلب فأحدهما ينظر إلى (الهيولي)^{*} ولشئ إلى الصورة أو المعنى لأن المعنى هو صورة الشيء إلا أن هذا المعنى إذا أردنا وجوده فيجب أن يتحقق في هيولي معينة"⁽³⁾، وهذا أشبه بالعلامة الإشارية عند (بيرس) الذي يحدد بين العلامة ورمزها (دخان يعني ناراً) أو تقترب من الرمزية في العلاقة العرفية بين الدال والمدلول (الطير الأبيض يعني حمامة السلام)، ولقد حل (أرسطو) دلالة علامته الإشارية أو الرمزية إلى اختلاف تسلم المعنى من اللفظ في الأولى وفي الثانية الطبيعة الإيحائية لمعنى الكلمة وصياغتها ونمطيتها واسلوبها فهو "قلنا أن من العلامة أن إنساناً ما مريض لأنه مصاب بحمى أو أن امرأة ولدت لأنها ذات لبن فتلك علاقة ضرورية"⁽⁴⁾، وإذا كان (أرسطو) قد أشار بوضوح إلى إشارية وعرفية العلاقة بين الدال والمدلول أي بين اللفظ ومعناه. فإنه لم ينس ولو

(1) أرسطو هانس: العبارة، شرح الحارابي لكتاب أرسطو في العبارة، مصدر سابق، ص 25

(2) المصدر نفسه، ص 51.

* هيولي وهي مرادفة للمادة والجسم، القابل للصورة الجسمية والنوعية (أي تمام حقيقة شيء وماهيته) ينظر: مفتية، محمد جواد، مصدر سابق، ص 270.

(3) أرسطو طائيس: كتاب النفس، تر: أحمد فؤاد الأهواني، (الماهرة: دار حياء الكتب العربية، 1949)، ص 7.

(4) أرسطو طائيس: الخطابة، ت: عبد الرحمن بدوي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980)، ص

بالإشارة إلى أيضوية العلامة كمفهوم ملازم مستنه طبيعة اللسان والسمط والعاية المطرية في الإنسان، فإرسطو يمزج بين المادة والصورة على اعتبار أن الاثنين يكويان بالمطربة والطبيعة معنى العلامة ودلالاتها، ويركز (أرسطو) على مراوحة بين الحالة ومسبباتها ثم أحوالها إلى وجودها الدلالي المنطقي والدليل على ذلك أن السسر لا يدرك الطعم إذ كان شديد اليبوسة، أو شديد الرطوبة ومن هذه الحالة الأخيرة يحدث التماس من الرطوبة الأولية⁽¹⁾، وبذلك يكون إرسطو مهيم في فكرة العلامية ودلالاتها في عصره اليوناني المعقد.

العلامة عند الرواقيين*

جمعت الفلسفة الرواقية مختلف اتجاهات المعرفة وأعتقدتها تصورا وتركيزها على الفضيلة ومطلق الأخلاق، وأحوالها إلى الفهم الفلسفي فن للمذهب إراء منطقية وما وراثية، ولكن الأخلاق هدفه الاسمى وليس للموضوعات الأخرى من قيمة إلا بقدر ما تتعلق بأخلاق⁽²⁾، لقد برع الرواقيون في اكتشاف السبل للوصول لغايتهم عبر جملة من التنظيرات، من أبرزها (الكلمة) و اللغة بشكل عام و (العلامة ودلالاتها) بشكل خاص، فقد أدرج لرواقيون المنطق داخل (اسم اللغة- علم الكلام) وأشاروا إلى أن الكلمات والجمل هي الأمارات⁽³⁾، هذا التركيز الطبيعي على اللغة والعلامة حفزهم على إنشاء منظومة علامائية خاصة بهم "إلا أن فكرة إنشاء مذهب خاص بالعلامات

(1) إرسطو طاليس، كتاب النفس، مصدر سابق، ص 80.

* الرواقية: مدرسة فلسفية تنسب إلى الفيلسوف اليوناني زينون (حوالي 490-430 ق.م) وكان بعنه تلاميذه في رواق وهو سقف في مقدم البيت، ومن تعاليم الرواقيين، أن الحكيم لا يحزن على ما فات، ولا يفرح بما هو آت، وأن السعادة هي الفضيلة ينظر معية، محمد حواد، مصدر سابق، ص 244

(2) المأخوري حنا و خليل الجر: مصدر سابق، ص 66.

(3) يوسف، أحمد، السيميائيات الواصفة، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005)، ص 28

تتشكل مع الرواقين. واستعمل (جالينوس)^{**} عبارة اسيميوطيكي (ومع ذلك
لحس كلما تطرق باحث في تاريخ الفكر الغربي الى فكره علم سيميائي لا
ومعرفه على انه (نظرية العلامات)¹، وهذا ما دفعهم الى تقسيم (العلامة) الى
معد ثلاثي الترتيب هو (المشار اليه- التصور الذهني- اللفظ)، وعلى حد فهمهم
سبقوا (بيرس) في ثلاثيته المعروفة، ومهدوا الطريق الى المحدثين في صبغة
نظريات مستقلة في التنظير السيميائي وقد كان (الكلمة) في تقسيمهم الثلاثي
المعبر الدلالي للمعنى وإيصاله وتواصله من خلال محتوائها مضمون المكورة لدالة
على ذلك المعنى، ولكن هذه الكلمة ليس بالضرورة تحاكي معنى مباشرا او
متفقا عليه او طبيعيا سواء كان في الإرسال او الاستقبال بل قد يظهر تأويل
يصل الى حد الرمز او التشفير كما عند (بيرس) فهم "عندما يتحدثون عن
العلامة، يبدو انهم يشيرون الى شيء واضح بصفة مباشرة يؤدي الى استنتاج وجود
شيء غير واضح مباشرة"². وحدد الرواقيون المعاني وفق مسبباتها الجدلية، ومن
ثم فقد كانت العلامة نتيجة منطقية بوجود حالة منطقية بجانبها حيث "النور
مشرق النهار طالع"³ وأطلق الرواقيون على هذه العلامة (الشرطية) وثمة علامة
تقترب جدا من ايقونية العلاقة بين اللفظ والمعنى على أساس علاقة التزامية بين
الدل والمدلول ان يرى الرواقيون ان بين العلامة وبين الشيء الذي ومن وظيفتها
ان تدل عليه علاقة الترام، فالدلالة بطبيعتها تكشف عن المدلول عليه"⁴، وبهذا

** هكودديوس جالينوس طبيب وفيلسوف يوناني حوالي (131-201م)، عرف بأعماله في التشريح

لتي ترجمت الى العربية والى اللاتينية. ينظر: ايكو، امبرتو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر

احمد الصمعي، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2005)، ص 43-44

(1) ايكو، امبرتو: السيميائية وفلسفة اللغة، مصدر سابق، ص 43-44.

(2) المصدر نفسه، ص 79

(3) برهيه اصل تاريخ الفلسفة (ج2)، تر: جورج طراييشي، (بيروت: دار الطليعة، 1982)، ص

(4) أمين، عثمان: الفلسفة الرواقية، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1971)، ص 140

فقد عطى الرواقيون مجمل عمل العلامة، من دون تواجد نظرية مبوّهة وصحة كما فعل (سوسيرا و بيرس).

الدلالة مقابل العلامة في الفكر الفلسفي عند العرب:

درج الفلاسفة العرب الصدماء والذين تناولوا مفهوم اللفظ ومعناه على استخدام مصطلح (الدلالة) بدل (العلامة) وينفس المعنى والسياق لأن المصطلح لأول (لدلالة) ينتشر في مصنفات عربية قديمة تتصل بمجالات تقترب كثيرا من ماهية هذا العلم (العلامات) أو (السيميولوجيا) في صورته المعاصرة⁽¹⁾، والسبب في عدم معرفتهم أو استخدامهم (للعلامة) في مفهوم المعنى ولفظه بسبب اقتصر عملها على التسويم العلاماتي (الموقعي) على جلد الماعز أو الجمل أو الحيوانات الأخرى، إذ ... كانت تشير كلمة (السمة) إلى نوع من الإشارات المتصل برسم علامة على جلد الحيوان بواسطة (الكبي)، ومن هنا فقد تعاملوا مع (لدلالة) على أنها علامة في ارتباط الدال مع المدلول أو علاقة اللفظ بالمعنى إذ يقاب مفهوم العلامة في شكله السيميائي مفهوم الدلالة عند العرب بارتباطه بالفكر الديني وتسخير بدلالة على التوحد بوحود الله، ومن هنا فقد كانت مفهوم الدلالة تشمل على وجود المعنى وصياغته وعمله من مفهوم العلامة عندهم، ومع توافق وتقارب المصطلحين فغالبا ما ترتبط الدلالة بالعلامة، فنقول (لدلالة العلامة) وليس لعكس لأن النتيجة النهائية هو إظهار المعنى في كلتا الحالتين، لذا فقد اهتم الفلاسفة العرب بموضوع (الدلالة) لا كعلم مستقل أو نظرية متفردة، بل كماتجاه يوحى بالمعنى وما ينشأ عنه وتبينوه ضمن تقسيمات توحى بمصدره وما يرمى إليه من دون وجود سيرورة معقدة لإنشائه كما يحدث في ظهور العلامة وتطورها في وقتنا الحاضر، لذا فهم أنشؤوا آليات محددة على مدى تحرك الدال مع المدلول

(1) عفاق، فداء ملامح المدرس السيميائي في الموروث العربي الفكري والعوي، في: كنز

محاضرات المنطق الوطني الأول (السيميائية والنص الأدبي)، مصدر سابق، ص 111

لإنتاج المعنى إذ "شاع عند اللغويين والأصوليين والفلاسفة وفقهاء العرب أن الأشياء متعددة الوجود فهي موجودة في الأعيان وموجودة في الأذهان وموجودة في اللسان، فالأول دال على المرجع وهو هنا ما يحدد الوجود الموضوعي للشيء، والثاني (المدلول) أي المفاهيم، أما الوجود الثالث فيحيل إلى الدال وهو أداتا الأولى في التعرف على العالم الموجود خارج الذات المدركة"⁽¹⁾ أن التطابق بين الدال والمدلول أو عدمه لإثبات معنى ساكن أو متغير والحاجة بالرمز الموضوعي المرتبط بفكر لدلالة ذاتها جعل منها ذات فعل ديناميكي، لاسيما عند (أبر جنس)، في كتابه الخصائص أو عند (عبد القاهر الجرجاني)، في كتابه أسرار البلاغة ودلائل لإعجاز فلقد ميزوا أولا التأكيد الذي يتطلب أن يحكم عليه تبعا لملائمته مع الواقع، كما ميزوا النظام الذي يهدف إلى تحويل الواقع، ثم ميزوا التقرير مثل "أنت طائق" مكررة ثلاث مرات أو (بعتك هذا الشيء الذي يقال في عقد صفقة) الذي ينتج بنفسه حالة الأشياء التي يصفها، ثم جمعوا الآخرين غير القابدين للصواب والخطأ وعارضوهما مع الأول⁽²⁾، أن الجانب التقريري هنا لا يعني ثبات الدلالة عند حدود الكلمة ومقرراتها بل يتعدى ذلك جوانب أخرى في التعبير الدلالي الواسع.

(1) بكرداد، سعيد، السيميائيات، النشأة والموضوع، مصدر سابق، ص 15.

(2) ديكرو، أوزوالد وجان ماري ستايفر، مصدر سابق، ص 105.

الدلالة عند (بن جنّي) * 320-392هـ

يمرّق (بن جنّي) بين الكلام والقول ومدى ارتباط الكلمة واستقلاليتها بشكر وضح في معناها الواسع وما ترمز إليه، لأنها مفردة مستقلة لها كينونتها في التعبير وصياغته أما القول فيرتبط بمفهوم الجملة تمامها أو نقصانها وفي إتمام التعبير من عدمه في صياغة محتوى فكرة ما أو غاية ما فكل كلام قول وليس كل قول كلاماً⁽¹⁾.

ويركّز (بن جنّي) على القول أو الكلمة أو المعنى من دون صوت أو لفظ إلا بالإشارة الحسية بقوله: "وقالت له العينان سمعا وطاعة، فإنه وإن لم يكن منهم صوت"⁽²⁾، أنه معنى الدلالة الحسية مصدرها أو تنفيذها، الإيماء أو الإشارة أو لصوت المعبر يحس معه الإنسان بحاجة صاحبه إلى مبتغاة دون نطق بصوت وكلمة

يصنّف (بن جنّي) مرجعية الدلالة إلى الظاهر التأويلي لاسيما عندما يذكر (الباطن الظاهر) أي قدرة الدلالة على تأويل مفهوم المعنى نحو تورية أساسها في العلم (اللفة السرية) في كشف أو إخفاء شيء آخر غير ما يقوله الإنسان، وهذا يقترب كثيرا من التفسير النفسي في تأويل الكلام المنطوق ومقارنته بالتعبير في لوجه أو الشفة أو طبيعة النطق، وما يدور وراءه من أسرار ومعنى مغير إذ يُوْشِر

* بن جنّي هو عثمان بن جنّي، ولا يعرف من نسبة من وراء هذا، وذلك أنه غير عربي وكسب بوه جنّي روميا يونانيا، ولد ابن جنّي في الموصل، ويقول ابن قاضي نسيبه في طبقات النجاة: أنه توفي وهو في سن السبعين، أي إن وفاته كانت في سنة 392 هـ ولادته تكون في سنة 320 هـ أو 321 أو 322 هـ. نشأ ابن جنّي بالموصل وتلقى التعليم فيها وقد أحد النحو عن أحمد بن محمد الموصلّي الشافعي المعروف بالاخفش. ينظر: بن جنّي، أبي فتح عثمان، مقدمة كتاب الخصائص، ج 1، (بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1990)، ص 7، ص 11-12

(1) المصدر نفسه، ص 18

(2) المصدر نفسه، ص 25.

على قدرة المعنى لبيان حقيقة الدلالة على اختلاف مصادرها اللفظية ورجاع مدلولاتها إلى معنى صاحبها دون اختلاط. ويشير (بن جني) إلى مفهوم (الظاهرة الصوتية) للمعنى الدلالي في التقطيع والاستمرار الصوتي للظواهر الطبيعية أو الصناعية وارتباطها نحو استكشاف علاقاتها بالزمن وأهميته في صياغة المعنى في نهاية الأمر. قال الخليل: "كأنهم توهّموا في صوت الحبد استنطالة ومدا فقالوا: صر وتوهّموا في صوت البازي تقطيعاً فقالوا صرصر"⁽¹⁾؛ أي أن استمرارية الصوت أضيق عليه (صر) أما المنقطع فكان (صر صر) أي ارتباط الدلالة (العلامة) بالزمن والظاهرة الطبيعية للسياق اللفظي لمصدره، و(بن جني) يشدد في إنتاج الدلالة ومعناها مرتبط بالقيمة المصدرية لها أي بقوة الدال والمدلول يعني قوة الدلالة، أي أن بتور الدال والمدلول أو إحداهما يعني ضمور المعنى الدلالي "فاذا كانت الألفاظ أدلة المعاني ثم زيد فيها شيء أوجببت القسمة له زيادة المعنى به"⁽²⁾، ويقسم (بن جني) الدلالة (العلامة) إلى ثلاثة أقسام هي الدلالة اللفظية والصناعية والمعنوية ويشرح (بن جني) معنى هذه الدلالات حين يربط الدلالة اللفظية على معناها والدلالة الصناعية على الزمان، والدلالة المعنوية على فاعلها، فالدلالة اللفظية مرتبطة ارتباطاً عضوياً بين الدال والمدلول على قيمة المعنى الصوتي للفظ، أما الدلالة الصناعية فهي مرتبطة بالزمن الصوري للحدث الفعلي لمصدر الفعل، أما الدلالة المعنوية فهي قد تتحو باتجاه التأويل وذلك لارتباطها بفاعلها أي محركها الأساس، ومن ثم متلقيها بتساؤل وحيرة من يسمعها "الأترك حين تسمع ضرب قد عرفت حدثه وزمانه، ثم تنتظر فيما بعد فتقول هذا فعل ولا بد له من فاعل فليت شعري من هو؟ ما هو؟ فتبحث حينئذ أي أن تعلم لفاعل من هو وما حاله"⁽³⁾، وهكذا فإن (بن جني) قد تحطى معنى

(1) المصدر نفسه، ج2، ص 154

(2) من حني أبي العتج. مصدر سابق، ج3، ص 271.

(3) المصدر نفسه، ص 100.

(الدلالة) بمرجعيتها وارتباط الدال مع المدلول لتأتي في النهاية بمعنى واضح مرتبط بفاعل وزمن ولفظ.

الدلالة عند عبد القاهر الجرجاني ت 474هـ

يقدم (عبد القاهر الجرجاني) كشوفاته في صياغة الدلالة (العلامة) ومعناها في أهم كتابين له (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز)، إذ يطلق في هذا الأخير معنى المزاوجة في الوظيفة الدلالية واستعمالاتها في تقسيم الدلالة واتجاهاتها، كما يؤكد على العلاقة الحميمة بين اللفظ والصوت أو الكلمة في تناسقية غايتها إدراك المعنى على أتم وجه، ليس بالمعنى التقريري أو التطبقي أو الطبيعي، بل بمعنى ما يرتضيه العقل من تأويل اختياري لهذا اللفظ أو لغيره فليس "لفرض بنظم الكلم، ان توالى ألفاظها في النطق، بل ان تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"⁽¹⁾.

أي ان العقل بما يعادل اللفظ قيمة المعنى وليس التطابق الصوري بين الدال والمدلول فحسب، فالإشارات كثيرة على أنواع وأنماط الدلالات في تقسيم (الجرجاني) لها وعدم اقتصارها على ايقونيتها عندما يقول: "... او ان تحتاج بعد ترتيب المعاني الى فكر يستأنفه لان تجيء بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن ووهم يتخيل الى من لا يوفق النظر حقه، وكيف تكون مفكرا في نظم الألفاظ، وانت لا تعقل لها أوصافا وأحوالا اذا عرفتها عرفت ان حقها ان تنظم على وجه كذا"⁽²⁾، ويؤكد مرة ثانية على صياغة المعنى أو صناعته كما يريده صاحبه ومتلقيه، اذا كانوا لا ييغون قصدية التطابق بين اللفظ ومعناه حيث يتحدد المعنى من خلال التصوير الذي تحدثه نبرة انطلاق الكلمة وصياغتها أو التعبير عن ذلك المعنى من فهم الامر وما يؤوله لمنطق الاول ومبتغاه.

(1) الجرجاني، عبد القاهر - دلائل الإعجاز، (القاهرة، مكتبة الخانجي، 1989)، ص 49-50

(2) لجرجاني، عبد القاهر: مصدر سابق، ص 52-53

وكما يريد المرء الكلمة يريد المعنى وهذا هو بعينه دلالة تقترب من مفهوم علامة الرمزية والتي لا تخضع للتوافق الطبيعي بين الدال والمدلول، ويقسم (الجرجاني) الكلام إلى نوعين متصلين بمعنى الدلالي اللفظي فيقول "الكلام صرب صرب أنت تصل فيه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده فقلت خرج زيد، عمرو منطلق وصرب آخر أنت لا تصل منه الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم نحدد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على "الكناية أو الاستعارة والتمثيل إذا قلت، طويل النجاد أو قلت في المرأة نؤوم الضحى"⁽¹⁾، وهذا النوع لثاني هو بعينه قريب من العلامة الإشارية عند (بيرس) فطويل النجاد يعني طويل القامة، شجاع وقوي، وامرأة نؤوم أي مدللة وهو متصل بفعل الكناية في العربية، أو عندما تقول رأيت أسداً، هو تشبيه إلى الشجاعة في الرجل.

ويضيف (الجرجاني) مرة ثانية على رمزية الدلالة واللفظ لقائم على استقلالية المعنى ومرجعيته القائمة على اختيار المحتوى التصريفي لحر فليس بالضرورة "أن المعنى في هذا هو المعنى في ذلك بعينه، وأن سبيلهما سبيل اللفظين يوضعان لمعنى واحد وفرق بين أن يكون في الشيء معنى الشيء وبين أن يكون الشيء الشيء على الإطلاق"⁽²⁾ أي ليس بالضرورة أن يكون اللفظ يعني نفس الشيء المشار إليه بل ربما يعني شيئاً غير الشيء وهكذا.

(1) المصدر نفسه، ص 262

(2) المصدر نفسه، ص 329

الدلالة (العلامة) عند الرازي* 544-606هـ

لقد تأثر فخر الدين الرازي بأطروحات (عبد القاهر الحرجاني) لامتلاك هذا لأحس دراية كبيرة في مفهوم (الدلالة) واشتقاقاتها وتمسيماتها على حسب علاقة الدال مع المدلول أو اللفظ ومعناه. فقد أثر عبد القاهر في اتجاه الرازي لبلاغي ثرا واضحا، دعاه لسبر غور كتابيه واستخلاص ريدتهما في كتاب واحد سماه بهاية الإيجاز في دراية الإعجاز⁽¹⁾، حيث يقسم الرازي لدلالة الى (وضعية وعقلية) فالوضعية كدلالات الالفاظ على المعاني التي هي موضوعة بازئها كدلالة الحجر والجدار والسماء والأرض على مسمياتها وما العقلية هام على ما يكون داخلا في مفهوم اللفظ كدلالة لمظ البيت على لسقف الذي هو جزء مفهوم البيت⁽²⁾.

وجمل الرازي دلالاته الثابتة (العقلية) بمثابة تقريرية متوازنة (سقف يعني وجود بيت) وهي بمثابة (دخان يعني وجود نار) كما في العلامة الاشارية عند (بيرس) ويركز (الرازي) على اهمية الكلمة في اعطاء المعاني، فيقسمها الى قسمين "قادة لفظية، واخادة معنوية هاما الافادة اللفظية فيستحيل تطرق الكمال

* الرازي: هو "محمد بن عمر، بن الحسين بن علي الملقب فخر الدين، الرازي المولد، القرشي التميمي البكري النسب، الطبرستاني النسب، واما لقبه (الرازي) فهو نسبة الى مدينة (لري) وهي نسبة على خلاص القياس، وقد الحقوا الرازي في النسبة تجاوزا، ولد الاسم فخر الدين (ماري) في الخامس والعشرين من شهر رمضان سنة اربع واربعين وخمسمائة بالري، تلقى الرازي رعاية الشاة على والده (ضياء الدين عمر) وكان احد ائمة الاسلام ممدا في عم الكلام، توفي الرازي سنة 606هـ في مدينة (هراة) ينظر: هلال، ماهر مهدي، فخر الدين الرازي بلاغيا، (بغداد: دار الحرية، 1977)، ص 37-39-40-41-56.

(1) انصهر نفسه، ص 29-30.

(2) لرازي، فخر الدين: بهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، (عمان: دار الفكر للنشر و التوزيع، 1985)، ص 39.

والنقص فيها، فإن سامع اللفظ أما يكون عالماً بكونه موضوعاً لسماعه و لا يكون، وأما المعنوية فإن اللفظ إلى ما يلزمه من اللوازم⁽¹⁾.

يرى لناحت أن ادراك (الرازي) للعلاقة الحميمية بين الدلالة ومعناها يعطي احتمالات سنوء معانٍ متعددة في الذهن قبل أن يدرك المعنى المراد أو المبتغى وبذلك يغطي (الرازي) معظم اتجاهات الدلالة التي هي بصفة علامة من يقونية إلى اشارية إلى رمزية أو تأويلية مشفرة ضمن حدود معقولة.

الدلالة عند علي بن محمد الشريف الجرجاني* 740-816هـ

أعطى (الشريف الجرجاني) الدلالة (العلامة) شمولية بوصفها الحديث يقونية و شرية ورمزية وربما تأويلية تصل إلى التشفير، والذي اهتم باللفظ ومعناه وتحليله العلاقات المتشابهة بين اللفظ ومادته الصوتية، وعلاقته بالصورة الذهنية، وجعل الفرز بين الصورة النهائية والمعنى المطابق لدلالة اللفظ محكوم لصياغة في مجمل تعاريفه في كتابه (التعريفات) وقد قسم (الدلالة) إلى ثلاثية بالمعنى العلائقي بين الدال والمدلول فجعلها (دلالة عبارة) و (دلالة إشارة) و (دلالة اقتصائية) وكذلك جعل (الدلالة اللفظية الوضعية) بثلاثة أقسام يضا وهي (المصابقة والتضمن والالتزام) ويعرف (الجرجاني) الدلالة بقوله "هي كون لشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في

(1) المصدر نفسه، ص 40-41

* الشريف الجرجاني هو علي بن محمد الحسيني الشريف الجرجاني، متكلم بدرر ومتصوف مشهور ولد في أحران سنة 740هـ-1340م وتوفي في شيراز سنة 816هـ، 1413م درس العلوم الشرعية على هطب الدين الرازي (ت 776هـ/365م) وأحد من مباحث لعلام الحبي (ت 732هـ/1325م) وكان إلى جانب الماه بالعلوم النقلية من لغة وحديث وفقه صائعا في المنطق ينظر: الشريف الجرجاني، علي بن محمد: مقدمة كتاب التعريفات، بيروت، مكتبة لبنان، 1978، ص 3.

عبر النص وإشارة النص ودلالة النص واقتضاء النص⁽¹⁾، أن السمع في هد لتعريف يحده قريبا من تعريف (العلامة) عند السيميائيين في الوقت الحاضر بإشارة شيء إلى شيء آخر، وكذلك نصل إلى غايات مكانة داخله، فهو عندما يقول كونه شيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر وبحكم لاحالة على عم آخر فهو دلالة إشارية، وينقص الاتجاه فإن هذه الاحالة تعطينا معنى آخر وسيرورة أخرى وكأنه يتبنى العلامة الرمزية أو قريبا منها وقد نصل إلى التويل وعلاقته بالشصرة من هنا وهناك، ويقول (الشريف الجرجاني) عن لدلالة (العبرية) يعني تطابق بين اللفظ، ومعناه "الحكم المستفاد من النظم ما ن يكون ثبت بنفس النظم أو لا والأول أن كان النظم مسوقا له فهو لعبرة وإلا فإشارة"⁽²⁾، وما عدا ذلك فانتنا نتحه نحو الدلالة الإشارية ومن ثم الدلالة الاقتضائية، ويعرف (الشريف الجرجاني) الدلالة اللمطية الوضعية لتي هي "كون اللفظ بحيث متى أطلق أو تحيل، فهم منه معناه للعلم بوضعه وهي منقسمة إلى لمطابقة والتضمن والالتزام، لأن اللفظ اندال بالوضع يدل على اتمام ما وضع له بالمطابقه وعلى جزئه بالتضمن وعلى ما يلزمه في ذهنه بالالتزام"⁽³⁾، أن الأقسام الثلاثة للدلالة في هذا التعريف تعني بشكل واضح أجزاءها الثلاثة الأيقونية والإشارية والرمزية.

العلامة عند الشكلانية الروسية ومدرسة براغ

اهتمت الشكلانية الروسية بموضوع السيمياء (علم العلامات) من خلال لمحاولة لإثبات أن التواصل المعنياتي هو تعبير عن شكل لا محتوى لشعرية، لنص لادسي وطعيان المفهوم الجمالي لشكل ذلك النص، فكانت (الكلمة) تعبيراً

(1) المصدر نفسه، ص 109.

(2) المصدر نفسه، ص 109.

(3) الشريف الجرجاني، علي بن محمد، مصدر سابق، ص 110.

لعرب وجمالياً في المقام الأول لا تعبيراً عن فهم الأفكار وبنيتها الاجتماعية والسياسية إذ "كان الشكليون الروس يعتبرون أن الأدب جمال متميز بشكله وانه متفصل بسبب هذا الشكل عن سائر السلوك الانساني، ومن ثم كانوا يظنون اليه باعتباره قنناً لغوياً في المقام الأول لا باعتباره مرآة للمجتمع أو ميداناً لتصارع بين الأفكار"⁽¹⁾. هذه الخاصية اللغوية لمعنى الشكل في النص الأدبي تعطي البدائل المتاحة للمعنى الدلالي نفسه ذاته من خلال إعطاء اللغة استقلالية جمالية وشككية تغني عن المرسلات الضمنية أو الفكرية المرهوضة أصلاً عندهم فاللغة "لا تقف عند حدود ما ترمز له من الأشياء لكنها تصبح هي نفسها شيئاً له وجوده المستقل بل تصبح مصدراً مستقلاً للمتعة بسبب تضافر الوسائل المتعددة للشاعر أو تلافيتها، مثل الإيقاع والبحر والتناغم الصوتي والصور الشعرية لتحيل تلك العلامة اللفظية أي ذلك الرمز اللفظي إلى كيان ذي قوة متوافقة ومتسافرة ككلمة هي عمل درامي أو فعل أو حركة لا مجرد رمز خامد"⁽²⁾، وبذلك فالكلمة لها سيورتها المستقلة لتكون بديلاً عن المضمون وصناعته، هذه الصياغة الشكلية لمعنى العلامة واعتماد الإيقاع الصوتي بدل محتواها وإعطاء الكلمة استقلالية على أنها الرمز وتوظيف الصور الشعرية لخدمة الكلمة ثم ما ينتج عنها من علامات تابعة لها لا مفسرة لها تأكيد هيمنة الشكل على المحتوى وبنيته والذي "يدل الحاح الشكلانيين على الحدود اللفظية بوصفها عاملاً إيقاعياً على الاهتمام الكبير الذي أولوه للدلالة.. وتدل على ذلك محاولاتهم الساعية إلى بلوغ التطريزية الفونيمية"⁽³⁾. وليس بعيد عن الشكلانية الروسية فإن (مدرسة براغ) هي امتداد لها ولكنها تفوقت عليها في مجال أوسع بالعلامة

(1) عسفي، محمد: مصدر سابق، ص 69.

(2) المصدر نفسه، ص 70.

(3) إيرليخ فيكتور - الشكلاية الروسية، تر: أنولي محمد، (الدار البيضاء: المركز الثقافي

العربي، 2000)، ص 81.

ودلالاتها وكذلك التطور في رؤية أعمق للنص وبنية الفكرية فقد "عرفت الشكلاية الروسية تطورات وانعطافات ملحوظة في إطار الحلقة اللسانية لسراع. المؤسسة في عام 1926 والتي سيشكل جزءاً منها قديماً الشكلايين الروس مثل (حاجكيسون أوبوغاتيريف) وقد اقترح ممثلها الأكثر أهمية (ج. ميكاكروفسكي) شعرية بنيوية ووظيفية في الوقت نفسه لقد رأى أن الأدب يتحدد بوصفه شكلاً من أشكال التواصل الكلامي الخاص وهو شكل تهيمن عليه الوظيفة الجمالية"⁽¹⁾.

أن التفكير العميق لمعنى النص الأدبي والاختراق التواصل لبنيته لجمالية والفكرية، كمؤشر للمتعة الحسية للأدب، ضاعفت من التواصل الحسي والذهني لمعنى العلامة ودلالاتها في إيصال فكر النص ودلالاته، كذلك فإن أصحاب (مدرسة براغ) قد أولوا (العلامة) أهمية فاعدوا المعنى جزءاً من الشفرة للإيصال ولتواصل لزيادة الإثارة في ذات البنية النصية فاما "معنى الشفرة فهو أي نظم يتفق عليه المرسل والمستقبل للدلالة على الأشياء والمعاني، فالشفرة للغوية تتكون من النظام الصوتي للكلام المنطوق أو النظام المرثي للكلام المكتوب"⁽²⁾، أن سيرورة العلامة عند مدرسة براغ ترجمت المحتوى للنص على شكل صورة مرئية متحركة وترجمة الكلام المنطوق في التواصل الامتاعي والفكري مما من خلال القدرة على إيصال المعنى وصياغة الفعل وردة الفعل السلوكي المتولد.

أن قيمة العلامة بوصفها تعبيراً عن ردة فعل بين الإثارة والدهشة، وردود الأفعال المتقابلة اتجاهها يعطي لتلك العلامة قيمة حسية وجمالية والأهم الفكرية

(1) ديكرو، أوزوالد وجان ماري ستيانفر، مصدر سابق، ص 179.

(2) عاني، محمد، مصدر سابق، ص 82.

الفصل الثاني

السيمايا واشتغالاتها في المسرح

• السيمياء واشتغالها في العرض المسرحي

• خصائص العلامة المسرحية

• منهجيات التحليل المسرحي

• ديمائية العلامة في العرض المسرحي

• العلامة بين النظر والعرض المسرحي

الفصل الثاني

السيمياء واشتغالاتها في المسرح

السيمياء وعلاماتها في العرض المسرحي

إن ظهور مصطلح (السيمياء) وتبنيه في العرض المسرحي (ككوبه حاضنة للعلامة) من خلال العلاقة بين الدال او المؤشر (سواء كان مادة و صوت او صورة) وبين المدلول (الفكرة والمفهوم) وتحول تلك العلاقة السيميائية الى اخرى حركية عن طريق ارتباطها بالمدلولات الفكرية التي يحتويها العرض المسرحي، جعلت ايمان المسرحيين راسخة بأهمية ذلك المصطلح وتلك العلامة ودلالاتها وما تعنيه من ديناميكية للعرض المسرحي، لذا فالكمل أصبح مهتما بإنتاجها وابتكارها (المؤلف، المخرج، مصمم الديكور، والازياء، والانارة، والمكبر)، كل من فهمه لقراءة النص المسرحي الواعية وما يمكن ان ينتجه بعد ذلك في العرض وتفاصيله من ابتكار في ترجمة المضمون النصي باشكال علامائية تتجه الى اثاره الذهن والمادة في فهم المعنى وايصاله، فالعلامة في المسرح أحدثت جدلا في بنية العرض ونقلته من عوالم صورية جامدة الى اخرى ديناميكية بفعل اشتغالها في تغيير نمطيته، واثارتها لمكوناته بدءا من الممثل الى عناصر العرض، لذا فن "كس شيء يشكل واقعا على خشبة المسرح نص الكاتب المسرحي تمثيل الممثل والإضاءة المسرحية، كل هذه الاشياء وفي جميع الحالات ترمز الى أشياء أخرى بمعنى اخر العرض المسرحي هو مجموعة إشارات* (signs)⁽¹⁾، ومن هنا فقد عمقت السيمياء وعلاماتها درجة الوعي عند الممثل من خلال استنهاض طاقته

* الإشارة تعني العلامة عند مدرسة براغ. المؤلف.

(1) هونزل، يندريك وآخرون ديناميكية الإشارة في المسرح، ترو: اميركوريه، في كتاب

سيمياء براغ للمسرح، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1997)، ص 97.

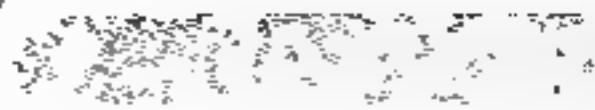
الفكرية و الجمالية والجسدية والأدائية، وكذلك عند المتلقي من خلال بحريك ذهنيته. وحلق مؤر الصراع المعنيات لفهم تلك العلامات المتوالدة وما يرفقها من شفرات ووجوب حلها وإعطاء تفسير دلالي وجمالي وفكري لها.

إن الأشياء المنادية في الحياة الاجتماعية (خارج المسرح) عالما ما تعطي نمط ومليفيب ضمن حيز احادي بعيد عن التحول العلاماتي او تعدد المعنى لدلالي. فالمائدة خارج المسرح لتناول الطعام او الاجتماع. ولكن على المسرح فان لأمر تأخذ منحى سيميائيا بالوجوب، اذ تتحول المائدة الى نمط علاماتي اخر ومتعدد الإشارات نحو مرحعيتها (التاريخية والصناعية والقومية والطبقية)، ومن ثم الى نمط دلالي اخر. اذن كل شيء على المسرح يصبح علامة ذات دلالة بما فيها الممثل وموجودات الخشبة وكل عناصر العرض، لأنها لا تمثل نفسها بل تمثل إشارة (علامة) لمعنى دلالي اخر أي انها إشارة لإشارة او انها مفهوم يشير الى بديل اخر فهي " مفهوم أساسي في السيميائيات يمثل أشياء بصفة بديل"⁽¹⁾.

اذن فالعلامة الدالة تعني المعنى، والمعنى تصور مبتكر لتنفيذ فكرتها، لستي لا تكفي ترجمتها نايقونية جامدة (في اغلب الاوقات)، بقدر ما تعطي علامات ودلالات متعددة ومتغيرة وفق ما تمليه صورة العرض المسرحي من افكار ووجوب إيصال دلالة تلك العلامة للمتلقى التي ربما تكون في غاية الأهمية على حبكة وثيمة المسرحية. فان "المسرح ليس له وظيفة اخرى سوى الإشارة الى شيء اخر ويكف عن ان يكون مسرحا اذا لم يدل على شيء اخر"⁽²⁾، لذا فان تبني السيمياء وعلاماتها في العرض المسرحي وبث دلالاتها قد أعطى تنوعا فكريا وجمالي وتقنيا لصورة العرض فقد "يتولى المسرح تحويل المعنى الى رموز ليس في نطقها العلني، وعصمونها، ولكن في صياغتها وشكلها، ولكي نفهم كيف

(1) علوس سعد المصطلحات الادبية المعاصرة، (الدار البيضاء: المكتبة الجامعية، 1984)، ص 90.

(2) هوسرل، هيريك، مصدر سابق، ص 97



يكون هذا الشكل أو الصياغة المسرحية قادرا على حمل المدلول المعوي من ثيابه، فإن هذا يتطلب تفسير الكيفية التي نستدل بها على الأشياء على المسرح وتوظيفها كإشارات⁽¹⁾، فالعلاقة متبادلة بين الخشبة وبين إنتاج وتوظيف علامة نحو التوجه المتوط بها، هذه الشمولية للعلامة جعلت من المستحيل عزل المسرح عنها وعن رموزها حتى في أبسط صورها الأيقونية، ومن ثم لا تحلو مسرحية (في كل الاتجاهات) من إشارة أو علامة ترمز بها إلى محتوى فكري أو جماعي أو ظهر رمز دلالي يشير إلى حالة أو فكرة ما فأنا ندرس سيميائيات المسرح بوصفه متعدد الأساق أو بوصفه نسقا مركبا يلد من تفاعل عدد من نساق الإشارات الكلامية والصوتية (الضوضاء) والمرئية (الإيماء) والحركات وتغيير المكان والأشياء والزينة والإضاءة إلى آخره⁽²⁾، فالمسرح يحتاج وباستمرار إلى وسائل مبتكرة لترجمة الأفكار وانتمى وإيصائها بطريقة واعية وسلسة، فكان لابد من تحريك (العلامة الدالة) التي ارتبطت بمفهوم الوعي (في الشكل والمضمون) الحاصل من إنتاجها لتعبر عن ذهنية فكرية وجمالية، وكذلك جميع وإبراز عناصر العرض المرافقة من خلال منظومة علامائية ذات سيروية ديناميكية لا تتوقف في طرح الشكل والفكرة والمعنى⁽³⁾ كما أن الأهمية المميزة للسيميائية أنها لدى تطبيقها على حقل ما لا تتوقف عن تفكيك بنيته، ولكنها عندما تنجح في هذه المهمة وتكشف مدلوله تتغير علاقته بالوعي، يصبح خطبا آخر بمسئوليات من الدلالات ذات أنساق متناظرة تصفي على منظر الخطب عمقا سترنيحي جديدا⁽⁴⁾، هذا الزخم الدلالي المعرفي لم يأت اعتباطا بل هو تراكم

(1) كونس، كونس: علامات الاداء المسرحي، تر: امين حسين الرباط، (القاهرة: ورده لثقافة، 1998)، ص 15.

(2) ديكرو، أوزالد، وجان ماري سشيفر، مصدر سابق، ص 660.

(3) انوسف، اكرم: القصص المسرحي/دراسة سيميائية، (الدار البيضاء: دار مشرق 2000) ص 14.

متوال في الصورة الذهنية للعرض وامتداداته في ضخ سيل من رموزه على نحو لتلقي لفكرة التأويل وشفراته والصراع على اكتشاف جوانبه العامضة.

ان الوعي المتشظي من فعالية العلامة وحركاتها في العرض، قاد لي الولوح في عمق نيته وإحداثه ومن ثم في وعي المشاهدة بلا انقطاع، هذا التحرر من قيود المسرح الثابتة او الجامدة الى مسرح يمتلك الحرية في تحريك ممراته ومن ثم ذهنيات متلقيه واشغال مادته المرئية، اتجه نحو انبثاق معالم مسرح ثوري في تطبيقاته على صعيد الصورة (الشكل والتقنية والفكر) فـ "بتحرير خشبة المسرح اعتنقت جوانب اخرى من العرض المسرحي من قيودها، لقد تحرر المشهد من سحر الاطارات الخشبية واللوحات الزيتية على القماش"⁽¹⁾، لقد هكسرت (العلامة) رتابة العرض على صعيد مادته وفكرته وتنفيذهما وعمت على رقي الاستدلال وتلقي الصورة المادية والذهنية اللحظية المتمركزة والمتخيلة وامتدادها لما بعد العرض، وهذا هو عنصر التأثير المعنيتي على صعيد الخشبة والصالة على حد سواء.

وهنا لابد من الاشارة الى جهود من ربط السيمياء بالمسرح من دون قصد وجعل من العلامة جزء لا يتجزأ من بنية النص والعرض، ولعل ابرزهم هو رائد اللغة السويسري (فردينان دي سوسير) (1857-1913) والذي عمل على اعتبار اللغة نظاما من نظم العلامات، صورت فيه العلاقة اللغوية بدورها على اساس ثنائي كدال ومدلول او صوت وصورة، وتغريب اكثر من وجهة نظر (سوسير) في العلاقة بين الدال والمدلول فتذهب الى معنى التحام العناصر المكونة للعلامة بقوله: "لذا اقترح الابقاء على لفظ (sign الاشارة)، للدلالة على الفكرة بأكملها، واستخدم بدلا من الفكرة والصورة الذهنية على التوالي المدلول والدال"⁽²⁾ أي ان العلامة عبارة عن اتحاد صورة صوتية وهي الدال مع تمثيل

(1) هوبزل، بندريك، مصدر سابق، ص 101

(2) سوسير، فردينان دي، مصدر سابق، ص 86.

ذهني أو مفهوم أو فكر وهو المدلول، والرائد الثاني الذي ارتبطت علامته بالمسرح هو الأمريكي (تشارلز سان بيرس 1839-1914)، إذ يطرح في ثلاثيه المشهورة للعلامة والتي تتكون من "الايقون icon هو العلامة التي تشير إلى الموضوع التي تعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط. أما المؤشر index فهو علامة تشير إلى الموضوع التي تعبر عنها عبر تأثيرها الحقيقي بتلك الموضوع، أما الرمز symbol فهو علامة تشير إلى الموضوع التي تعبر عنها عبر عرف غالباً ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوع "؛ هالايقون يعني هناك تماثلاً أو تطابقاً بين الدال والمدلول، فكرمسي لا يعني سوى كرمسي، أما المؤشر أو الإشارة فهي علاقة تقريرية بين الدال والمدلول فدخلان يعني ناراً، أما العلامة الرمزية فهي وجود علاقة عرف بين الدال والمدلول، فالحمامة رمز للسلام، وعليه فإن هذا التقنين المعرفي لموقع العلامة في المسرح أحدث تغير في بنية النص والعرض معاً ونقل المسرح إلى صياغة جديدة في شكله ومضمونه وتحديث تقنياته بما يلائم التعبير عن مضامين المكر بالمادة وبالعكس، وتبقى (مدرسة براغ 1931) هي الرائدة في توظيف السيمياء أو العلامة أو الإشارة كما كانوا يدعونها في المسرح حيث "اتسع أفق سيمياء المسرح خلال العقدين الذين أعقب هذه لتحركات الحرة.. وفي سياق استقصاءات (مدرسة براغ) التي لم تترك، أي نوع من النشاط الفني والسيمياثي من اللغة العادية إلى الشعر والفرن ولسينما... استطاعت أشكال المسرح أن تلفت الانتباه.. لتأسيس مبادئ الدلالة المسرحية"⁽²⁾.

وفي وقت ليس بعيد 1964 يقدم لنا (رولان بارت).. أطروحاته بعلاقته العلامة في المسرح "إلى كون المسرح موسوماً بتعدد أصوات اعلامية فعليه

(1) بيرس، تشارلز موفدرس، مصدر سابق، ص 142.

(2) يلام، كير سيمياء المسرح والدراما، تر: رثيف كرم، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص 12.

وبكتاحة من العلامات مما يجعله حقلاً للاستقصاء السيميائي⁽¹⁾ ، وإذا كان (بارت) قد حصر على ديناميكية العلامة في عموم حركة المسرح فان (تاديور كوران) البولندي الأصل قد صنف العلامة الى طبيعية ومصطنعة او صطناعية. فالعلامات الطبيعية تتعين قطعاً بواسطة قوانين مادية تقتصر معها لعلاقة بين الدل والمداول على علاقة العلة والمعلول مباشرة (كما هو الحال في لغوارض التي تدل على المرض) او (الدخان الذي يدل على النار) اما العلامات المصطنعة فهي نتيجة لتدخل إنساني اختياري⁽²⁾ ، وعليه فان جهود هؤلاء العلماء ومدرسة برغ بالتحديد قد وجهها المسرح نحو الانفتاح وجعله ذا بعد فلسفي من خلال ديناميكية عمل العلامة وتحركها المتواتر في بنية العرض وتحولها من شكل الى آخر ثم فكر الى آخر او رمز الى آخر وطرح نمط جديد للتعامل الإيضاحي للفكر من خلال المادة وابتكار أشكالها فتعريف "الإشارة هي واقع حسي على علاقة بواقع آخر يفترض بالإشارة أثارته"⁽³⁾ ، هذه الاثارة هي الاستفزاز المتخيل في الصورة الذهنية المتحولة من الصورة المادية للخشبة والتي أحدثت حركات بين قدرة البصر على التصديق والتخيل وبين أحوالها الى ذهن المندهرش، هذه الاشكالية اضافت حقيقة جديدة الى الفكر والذهن وخلصته من سكونية، لتلقي وحالته الى فكر جديد متحرر من اسرار النص المسرحي وكذلك من قيود العرض المسرحي لتقليدي وحدودهما الضيقة "ففي الوقت الذي طرحت فيه السيميوطيقا عين طريقة لرؤية النص الدرامي تعمق من فهمنا للطريقة التي صنع بها النص فقد قدمت لنا ايضا مفتاحاً نفك به اسر المسرح من الادب"⁽⁴⁾ ، هذا التحرر على

(1) المصدر نفسه، ص 33.

(2) المصدر نفسه، ص 34.

(3) كاروهيمكي، يان ميو الفن كحقيقة سيميائية، بر ادمير كوريه. في كتاب سيمياء برغ للمسرح. مصدر سابق، ص 35.

(4) استون، اني وجورج سافونا، مصدر سابق ص 14.

صعب لقراءة التأويلية للنص والعرض المسرحي كسر الحواجز بين الذهن وانطلاقه وبين تقليديه القراءة والمشاهدة السكونية .

هذا ، تحول من محدودية العلامة النصية المتخيلة الى ديم دلالي واقعي متحرك في العرض أعطى قدرة على ان تكون العلامة عند تحولها من النص ، الى لعرض هو تحول من سكونية الى متحرك وآخر متحول في الوقت بمسح داخل المادة ولذهن وداخل بنية العرض معا ، وعند ذاك فالعلامة في حركتها على الخشبة قادرة على توظيف نفسها للولوج الى ذهنية المتلقي والإعمال على حفر معرفي دخل وعيه ما دام كل شيء على المسرح هو علامة دالة في كل زاوية من تلك الخشبة ، إذ تستخدم على الخشبة ليس فقط الملابس والمشاهد و الأثاث المسرحي الذي بمثابة إشارة او مجموعة لعدة إشارات بل أيضا الأشياء المادية لفعالية ، ترى النظارة هذه الأشياء الحقيقية ليس كأشياء فعلية فحسب بل كإشارة لإشارة او كإشارة لأشياء مادية⁽¹⁾ ، هذه القدرة على تشظي العلامة قد أعطتها قدرة ، حالية وتأويلية الى علامات أخرى بل الى علامات مزدوجة أخرى غير الأولى ؛ وهذا ما يحدث مثلا في مفهوم (التضمين الدلالي) للعلامة أي (المزاوجة بين العلامة لثنوية والعامة) ، وأيهما أهم وأكثر تأثيرا في بث دلالة الى المتلقي ، فالمسرح الذي يشير كل ما فيه ومن عليه الى معنى علاماتي ودلالي محدد مسبقا هو قد تم على معرفة تأويلية بالصورة ومعناها.

إن لعلامة متحركة وتخضع للموضوع الذي أنتجها أي بمعنى ان العلامة هي صورة مادية ثم فكرية تقترن بذهن المتلقي والنقاطها من الكلمة او المادة من خلال السمع والنظر والفكر ، وعليه فانها خاضعة لاختلاف المعنى الدلالي للمتلقي "ففي كلمة fast وهي علامة متخيلة لا تكتسب او تلفظ هذه الكلمة ذاتها بل وحدها من وحوها . ان كلمة fast مكتوبة او ملفوظة هي ذاتها سواء كانت تعني

(1) برعائيرف، بيتر السيمياء في المسرح الشعبي، تر اندمير كوريه، في كتاب سيمياء سر ع

للمسرح، مصدر سابق، ص 64

بسرعة" أو بمعناها الآخر "ثابت" أو بمعناها الثالث "صوم" فإن الشيء لا يصبح علامة إلا عندما يقوم بتصوير شيء آخر يسمى موضوعه⁽¹⁾.

بالرغم من فهمنا المسبق إلى أن كل ما هو موجود على المسرح هو علامة وما دمن متفقين عليها وواعين إلى صناعيتها ومكانها وزمن انطلاقها، لد فهي موحدة وتخضع لتقييم والتحليل وربما التأويل، وهذا قد يصطدم مع تصور المتلقي بأن كل ما يراه على المسرح من علامات هو حقيقي ومطابق للواقع ولكن ما دمن ربطنا العلامة بموضوعاتها فلا بد من تحليلها وفق سياقها أو سياق هذا الربط والابتعاد عن التصديق المبكر أو الأخذ السريع والمسبق بدلالة الصورة المجردة المتمركزة على خشبة المسرح "ففي عرض مسرحية (عدو البشر) عام (1988) وضع الممثل الذي يلعب دور البطونة ضمادة على ذراعه، مما دعا العديد من الطلاب الذين يشاهدون المسرحية إلى تأمل تلك الضمادة وإلى تخمين معانيها الممكنة (التعبير الخارجي عن القلب الجريح أو الكرامة الجريحة) قبل أن يعرفوا أن الممثل كان مصابا ولم تكن للضمادة أي معنى في سياق العرض المسرحي⁽²⁾، وهذا تأكيد من جانب ثان على قدرة العلامة السيطرة على الأذهان، والاجبار على التصديق والتأكيد آخر على أن كل شيء على المسرح هو علامة (على شرط فعلها) لحركي والفكري من خلال ارتباطها بموضوع) حتى لو كانت مزيفة، لأن الاعتقاد الراسخ بأنها لا بد أن ترمز إلى شيء ما ولا بد لوجودها معنى دلالي سواء كان بقونيا أو اشاريا أو رمزيا أو مشفرا، وعلى اعتبار أن كل ما يقدم على المسرح هو متفق عليه وصمن بديهيات ما هو موجود في الحياة لا عكسه، فقد برى العلامات في الحياة ولكن قد نشكك في مصداقيتها لأننا لا نعرف نوايا مرجعياتها ولكن في المسرح هناك اتفاق على كون العلامة هي مترجمة

(1) بيرس، تشارلز سوندرسن، مصدر سابق، ص 139.

(2) امسون، ألين وجورج وسافونا، مصدر سابق، ص 141.

لموضوعتها أو موضوعها الحقيقي (إلا في حالات قصدية نادرة) ودلالاتها في التصديق ولكن أيضا بعد التدقيق والتحليل المتأن.

خصائص العلامة المسرحية

1- السيمياء (الوجوب العلاماتي)

إن عملية انتقال النص بصفته خطابا حواريا متخيلا إلى عرص مسرحي متحرك يمثل جدليا ارتباطا بالفعل (السيمبائي) أي (العلاماتي) وهذه العملية تأتي متزامنة مع شغل الممثل التلقائي وموجوداته، وما سوف تنتج هذه المزاوجة من اكتشاف أنواع من العلامات المتحققة فعلا (سواء كانت أصلا في النص أو العرض أو أثائه)، وعليه فإن العرض المسرحي لابد أن يخضع لمفهوم (السيمياء) بعينها أو بدونه فانتقال الممثل بجسده إلى خشبة المسرح يعني اكتسابه صفة العلامة، وانتقال الموجودات من الحياة إلى الخشبة يعني جعلها (مسومة)، أي إحالتها من واقع حياتي أو وظيفة اجتماعية عادية إلى علامات دالة بمجرد حصول هذا الانتقال، ويجعلها بالضرورة أن تشير إلى أشياء أخرى ودلالات أخرى فن "الأشياء التي تلعب دور الإشارات المسرحية على الخشبة يمكن في سياق المسرحية أن تكتب بذات وخصائص وصفات معينة لا تتمتع بها في الحياة الواقعية"⁽¹⁾. هذا الانتقال الذي يغذي المادة على خشبة المسرح شكلها وعملها (التسويمي) أي (العلاماتي) هو الذي جعلها تتحول من خصوصيتها الوظيفية الاجتماعية في الحياة الواقعية إلى خصوصية أعم ومتحققة جدلا على رقعة الخشبة، إذن كل ما هو على المسرح بعمل (السيمياء) هو علامة، فالكرسي على المسرح مثلا قد اكتسب صفة (العلامة) تتبع من قيمته الدلالية في (صناعته) أو (تاريخيته) أو دلالاته القومية أو الطبقية أو الاقتصادية أو أي إفراز علاماتي آخر، ثم ما سوف

(1) بوجميرف، بيتر، مصدر سابق، ص 66.

ينتح عن تحريكه وتغيير نمط شكله العلاماتي من دلالات مفارقة متحولة عن عمل علامته الدلالية الأولى، ولكن نفس هذا التكرسي في الحياة لو فعيه ليس له دلالة مهمة إلا ضمن مفهوم الاستخدام الحياتي لا أكثر بالإضافة الى ن كرم الموحودات المرئية والمسموعة على الخشبة من (ممثل، ديكور، كسوار، ملايس، إنره) قد أصبحت (علامات) كونها مشاهدة او مسموعة لحظتها من قبل المتلقي. هن الفعل (التسويمي) قد يطال العلامات غير المرئية خارج الخشبة (فوقها، او جوانبها، او تحتها) فان مجرد سماع صوت من جزء جانبي من المسرح و من ثراديو سيدل على شخصية درامية وعندها فان مثل هذا الصوت سيكون بمثابة ممثل⁽¹⁾، أي بمثابة (علامة) دالة غير مرئية ولكنها اكتسبت صفة (السمية) لفعلها الدلالي المؤثر في الأحداث، بل ان الخشبة نفسها قد اكتسبت صفة (السمية) او العلامة لا كونها شكلاً مسرحياً معيناً بل لأنها مكان للتمثيل الدرامي فـ رغم انه تأكد لنا ان الخشبة هي إعادة بناء وليست طبيعتها البنائية التي جعلها خشبة مسرح، بل حقيقة كونها تمثل مكاناً درامياً، والشيء ذاته هو عادة شخص يتكلم ويتحرك على الخشبة ولكن الطبيعة الأساسية للممثل لا تكمن في حقيقة انه شخص يتكلم ويتحرك على الخشبة بل في انه يمثل شخص ما⁽²⁾، ولكن اكتساب صفة العلامة على المسرح يأتي من خلال التوظيف لها وتسويغ وجودها والاهم ارتباطها بموضوعاتها.

2- التضمن العلاماتي

أي بمعنى طفايا الدلالات الثانوية للعلامة المصاحبة على دلالاتها الكبرى او المراوحة لاكثر من دلالة في وقت واحد، أحدهما ثانوية والأخرى رئيسية "فقد يدل زي حربي مثلاً بالإضافة الى صنف (الدرع) الذي يدل عليه حقيقة على

(1) هونزل، يندريك، مصدر سابق، ص 99

(2) هونزل، يندريك، مصدر سابق، ص 98

(الشجاعة) أو الرجولة ...وقد يدل كذلك على ما في داخل منزل برحواري من (ثروة) و(بهاجر) أو (ذوق سيء)⁽¹⁾، هذه المراجعة تحيلنا إلى بث العلامة لرموزها ودلالاتها المزدوجة أو أكثر في وقت واحد (خصوصا في العلامات المركبة) ومن المفترض أن تكون الدلالة الكبرى هي الأفضل والأسرع (بالرغم من عدم ثباتها وارجحيتها في التصديق)، فالزي الحربي علامة ذات دلالة كبرى، أما لشجاعة أو الرجولة فهي علامة ذات دلالة صغرى، ولكن ليس بالضرورة أن ترمز للشجاعة أو الرجولة، فقد يكون العكس، وغالبا ما تحدث هذه الإشكالية بسبب تشظي العلامة ورموزها لأكثر من معنى دلالي متجاوز هو "حيات قد يشير لزي المسرحي أو المشهد إلى إشارات عديدة قد يرمز الزي المسرحي مثلا إلى شري صيني ويتم ذلك بتمييز الصورة بإشارة لقوميتها وبإشارة لمكانتها الاقتصادية"⁽²⁾، ويرى الباحث تحفظا في مفهوم طيفان الدلالة المصاحبة على الدلالة الكبرى أو الرئيسة، إذ أن هذا الأمر مرتبط بوعي المتلقي لا بمسلمات ثابتة، إذ أن هذا الوعي يتفادى الانجرار إلى الحزم وترك الأهم أي بمعنى أن عملية لتحليل الفكري والذهني لابد أن تفرق بين صنف الملابس العسكرية وبين ارتباطها بالرجولة أو الشجاعة وبين الثراء والدوق القبيح؛ ثم أن أهم خاصية من خواص السيميائية وعلاماتها هو إنتاج (الشفرات) وهي موجهة إلى المتلقي وهو المعنى يحملها وهي تشكل العملية الأصعب فكيف تتطلي عليه البساطة بمفهوم طيفان الدلالة المصاحبة.

3- (الترتيب الافتراضي في الظهور)

أن الخاصية السيميائية تعطي الأهمية لمدى قوة هذه العلامة أو تلك وفق ترتيب ظهورها، وقدرتها على تحريك العرض ومن ثم ذهنية ومخيلة المتلقي

(1) بيلام، كير، مصدر سابق، ص 19.

(2) بوغافريف، بيتر، مصدر سابق، ص 63.

للوصول الى معنى دلالي منطقي لتلك العلامة ودلالاتها، وهنا ياتي لترتيب المحسوب لظهور الشخصيات المسرحية أي (الممثلين) لانهم يشككون علامات مستقلة اضافة لانتاجها وايصالها ويأتي هذا الترتيب وفق التسلسل (الافتراضي في أهمية الظهور) ووقته ومنطقيته على مجرى الاحداث و" عندما يحتل الممثل ولاسيما ممثل الدور الرئيس قمة التراتب الهرمي حيث يجتذب الى شخصه هو معظم انتباه المشاهدين ويقع تقديم عناصر اخرى الى الصدارة عندما تكون هذه العناصر قد رقيت من قاعية ادوارها الكمدا الى مقام بروز مضاجى أي عندما تكتسب ذاتيتها السيميائية"⁽¹⁾، ولكن في بعض الاحيان هان الطرفان المهمين في لصياغة المسرحية والعلاماتية (المؤلف+المخرج) غير قادرين في الافتراض، المتخيل لما سيحصل في أهمية وقدرة هذا التسلسل او البروز في نجاح ظهور (العلامة) من خلال الشخصية (خصوصا في المسرح التقليدي او الواقعي) أي ان بروز مضاجي لاي شخصية حتى لو كانت بسيطة، قد ياتي في بعض الاحيان بتأثير غير متوقع (في الاحداث والمتلقي) ربما بسبب (قوة أدائها او ظهورها في وقت مناسب غير متوقع) وفق ترتيب هرمي كان يجب ان يكون قصدياً وافتراضياً من ناحية لأهمية والتأثير.

ولكن هناك ترتيب هرمي (تصدير) متعمد وقصدي يتدخل فيه المخرج لابرار علامة على حساب اخرى، خصوصاً في المسرح البرشتي، إذ تكون " يماة الاستعراض عند برشت كما يحصل عندما يتفرد الممثل ليعقب على ما يدور او عندما تقوم سلسلة، حيل كتجميد الحركات، ومؤثرات تبطيء الحركة، وتغيرت الاضاءة المماحة بجعل الوسائط التمثيلية كمدا"⁽²⁾، هذه القصص في زمن الظهور التراتبي ليمنت جديدة بل استعارها (برشت) من المسرح الاغريقي، لسي اعتمد الكلمة والحوار لترتيب موجوداته وشرح افعاله واحداثه على الخشبة

(1) يلام، كبر، مصدر سابق، ص 29-30.

(2) المصدر نفسه، ص 31

من خلال سرود الجوقة فإن "القناع التراجيدي الثابت للحزن الذي لبسه الممثل والمحيط، لا يمتدح للقصر الملكي على خشبة بالامكان تغييرها وذلك بواسطة الكلمة (اللغة) التي مثل الشمس في وسط عالم الشاعر، اما ان يصي لحشبة والممثل و لإحداث الدرامية او العكس.. فالأفعال والأعمال قد تحقق شكل مرئي على خشبة القديمة وذلك بواسطة الدلالة اللفظية اليها فقط"، لكن حيثما كان الترتيب الهرمي في الظهور عفوياً (افتراضياً) او قصدياً (تدخراً مباشراً) فكل علامة على خشبة تعطي دلالة او دلالات ولها دورها وقيمتها سواء كانت ظاهرة او متوارية الى حين بروزها، فالعلامات مكونات تستمد مكانتها ووظيفتها او توظيفها من حركتها وموقعها في سياق الأحداث أي حيزها الطبيعي ومن ثم فإن نجاح الممثل او فشله في أداء شخصيته كفيل في بروز لعلامة من عدمه أي ان بروز هذه العلامة او تلك يأتي وفق سياقها الفكري والحمالي (من خلال أداء الشخصية طبعاً) لا زمن ظهورها بالضرورة.

4- تحول العلامة

وهي من أهم خواص السيمياء وعلاماتها على المسرح، وذلك في تغيير أنماط ووضعيات الممثل عبر شخصياته المثلثة وانتقالها من حالة الى أخرى او سلوك الى آخر يتبعه بالضرورة تغيير علاماتي وفق هذا التحول، او تدخل الممثل في تغيير أنماط وأشكال ووظيفة الموجودات على خشبة من (ديكور ومهمات مسرحية) ومن ثم تحولها من علامة الى أخرى ثم تغير مدلولاتها في المعنى والفكر مع ارتباطها بسياق الحدث او الموضوع او تغيير كلي في مجمل المفاهيم الفكرية لثيمة الموضوع او ذلك الحدث "فما يظهر انه قبضة سيف في مشهد ما يمكن ان يقلب الى صليب في المشهد التالي وذلك بتعديل بسيط في وضعه"⁽²⁾، وهذا تعديل

(1) هورل بيريك البراف الهرمي لتقنيات الدرامية، تر: أمير كوريه في كتاب سيمياء برغ للمعرج، مصدر سابق، ص 126-127.

(2) إيلام، كير، مصدر سابق، ص 22

ديناميكي داخل بنية المشهد وفعاليته الصورية الواردة من الخشبة نقب وحمالي وفكريا فان "الأشياء في المسرح تماما مثل الممثل نفسه- قابلة للتحويل كما يمكن ان يتحول الممثل على الخشبة الى شخص آخر"⁽¹⁾، هذا التنوع في تحول العلامة ودلالاتها رافقها تنوع في انماط اضافية للتغير والتحليل والتأويل عند المتلقي. نتيجة التغير المتدرج او المفاجيء على مجريات الشكل والفكر. حل احد ث لعرض المسرحي وتحولاته العلاماتية ومدلولاتها المعنوياتية فان الحذاء الشهير لشارلي شابلن في فيلم (الاندفاع نحو الثروة) يتحول حين يهملك شابلن في الاكل، يصبح رباط الحذاء معكرونة وفي ذات الفلم لفافتين ترقصان كعاشقين⁽²⁾، ولكن بالرغم من ان هذا التحول العلاماتي يتبعه إحياء وتأويل وهدف جديد، فانه لايد من مسوغ مقنع له في منطقية هذا التحول، ويرى الباحث ن هناك نوعين من التحولات التي تحصل على الخشبة ولها تأثير في التعبير لدلالي عن المعنى وتفسير جديد له، فالعلامة الاولى تكون منسجمة وقائمة على وجود تماثل مع نظيرتها المتحوثة كالمهمات المسرحية، مثلا مقبض الخنجر قريب من الصليب، إذ بالإمكان جعله وتدا لخيمة او شاهدا لقبر او مفتاح، فالأشكال والإحجام شبه متقاربة ومن ثم فان تحولها قابل للتحقيق والإقناع، ما لتحول الثاني في شكل العلامة ووظيفتها فهو غير منسجم في اشكاله، كتحويل الكرسي الى قفص او الكنيسة الطويلة الى حصان، او خيط الحذاء الى معكرونة، والمضدة الى طائفة، او السجادة الى بساط سحري طائر، فهذا تحول هو تحول (راديكالي) ومتخيل فتتأذى تختص به العروض البعيدة عن لوقعية، والتي تسمح بهذا الانعطاف في التحول العلاماتي الحاد والذي يصفي ديناميكية ومتعة في غرايته وتحوله الرمزي والقسري وغير المألوف، يصل الى فهم (برشلي) في تفريجه (للصورة والفكر)، أي تفقيد الواقع من واقعته في صورة

(1) بومبيرف، بيتر، مصدر سابق، ص 66-67

(2) المصدر نفسه، ص 67.

لمشهد المنمر كزة على الخشبة، ويجد الإقناع لأنه لا يتناول مفردات و قعية في شكلها بل في مضمونها الفكري فحسب.

مهمات العلامة المسرحية

١. تحديد فضاء المسرح

إن إنشاء العلامات فجزر الحدود الجغرافية الوهمية لخشبة المسرح وحدد أنواع الفضاءات التي عملت بها، وهو تحديد لا نهائي، أي بمعنى أن الجغرافية المسرحية غير خاصة لقاس المنطق، ومن ثم فإن العلامة قد أحانتنا على عو لم أبعد من تلك الحدود الماثية على الخشبة، وكذلك فإن ارتباط العلامة بوعي مفتوح أبعد حالة الانفلاق المكاني نحو مديات غير محدودة خياليا وافتراضيا، ولكن ضافة الى هذا المدى المتخيل اللامحدود، ههناك الرؤيا الو قعية لحدود نفسها لتي أمامنا والتي تحيلنا الى الصورة المتمركزة على الخشبة وموجوداتها وحدودها المكانية والبصرية الواضحة، ههي إشارة مهمة في تحديد جغرافية و قعية للمكان المنصي الذي هو جزء من الفضاء المنصي ومن ثم هو جزء من لفضاء المسرحي عندها "يمكن أن نسمي المكان المنصي الفضاء المادي الذي يستعمله الممثلون فانتنا نسمي بالفضاء المنصي المجموع التجريدي لرموز النص، ويكون تعريف الفضاء المنصي بأنه مجموعة الرموز الصادرة عن المكان المنصي وتجد فيه مكانا، وينتمي الى الفضاء المنصي، ليس فقط رموز الإكسسوارات لكس أيضا الممثلون وثغفلاتهم والوجوه التي يرسمونها وعلاقتهم بالإضاءة والاصوات^(١)، ومن هنا فقد عملت العلامات على تعيين نمط هذا الفضاء وشكله وحجمه ومن ثم حدوده الوهمية المتخيلة أو الواقعية المتمركزة على الخشبة من خلال الاشارات الصوتية أو الضوئية أو المؤثرات الأخرى أو استخدام

(١) سفيلد، ان اوبر: مدرسه المتخرج (ج2)، قر : حمادة ابراهيم، (القاهرة. وزارة الثقافة، مهرج

لقاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996)، ص 60

وتغيير في (قطع الديكور- أكسسوار مهمات مسرحية)، لذا فإن "الأشياء" يفرض هيها تعيين الفضاء الذي يقع فيه الفعل بواسطة الإشارات لصوتية أو بواسطة الإشارات الضوئية"⁽¹⁾، على أن هذه العلامات ليس لها حدود في ديناميكيها أو سيورتها في انشاء مزيد من المعصاءات الوهمية وحدودها الخيالية المفتوحة، فالفضاء المسرحي يعني تجاوزا لحدود المكان النصي وفصائه إلى صالة الجمهور، ويعمل على اشراك الفعل الدرامي الحسي والعقلي بين الخشبة وتلك الصالة، وهذا ما حفز العلامة على انشاء (الخشبة الخيالية) وهي جزء من لفعل العلاماتي المتخيل ومدلولاته لتلك الخشبة، وهي جزء من التفعيل الدرامي المضاف لفكرة واحداث العرض ومعطياته في الاسلوب والمعالجة، فن تلتد (الخشبة الخيالية) تستعص بقدرتها التصويرية الخيالية العلامائية على انشاء خشبة ثانية في ذهن املتها ظروف يستحيل تمرکز الفعل الصوري من المشاهدة الانية على الخشبة إذ "يلجا المسرح احيانا الى الخشبة الخيالية لاسباب محض تقنية، افعال يصعب تجسيدها على الخشبة، كمباريات او تجمعات كبيرة من الناس وغيرها، توضع على الخشبة الخيالية احيانا يفرض العرف استعمالها، مثلا المشاهد الدمية"⁽²⁾، أن مفردات العرض وعلاماته تشير الى ماهية الفضاء وتعيينه وفق معطياته الواقعية (مدينة، غابة، شارع) ولكن اسلوب العلامات التي تحيلن على رموز معقدة او الى شفرات تاويلية تجعل من المستحيل تطابق الدال مع المدلول في انتاج معنى اندلالي، وهذا هو جوهر العملية السيميائية في احالة ذهن المتلقي الى عوالم مغيرة لما يتوقعه في الصورة المرئية المتمركزة انشاء العرض المسرحي، فالعلامات التي توحى لنا بمكان او فضاء معين، ربما تقتشظ الى ابعاد من

(1) هورن، يندريك، ديناميكية الاشارة في المسرح، مصدر سابق، ص 107.

(2) كاروفسكي، يان ميو - حول الوضع الراهن لنظرية المسرح. تر: ادميريكوريه، في كتاب سيمياء براغ للمسرح. مصدر سابق، ص 55-56.

الحدود التي في خيالنا، وبذلك فإن العلامة تتجاوز ايقونيتها وجمودها لمادي الصوري الى ابعد من حدود الفضاءات المرئية او المتخيلة.

2- صياغة المكان المسرحي

ان العلامة في تمثيلها المادي لعناصر العرض المسرحي (انارة، صوت، ارياء، مكياج) ساهمت في تكوين الشكل الجمالي والدلالي للمكان المسرحي (التقليدي) او (الحري) (مقهى، شارع، جبل) فقد "يستطيع عمل الاشارة و لتعريف ان يحول أي مكان الى مكان للعرض"⁽¹⁾، ومن ثم لتعطي لهذه العنصر القدرة على تشكيل وانارة ذلك المكان وتلوينه وتحديد على وفق سياق العرض المسرحي في الشكل والمصنوع، والمزاوجة بين شكل ذلك المكان وبين المردود النفسي والفكري الحاصل من العرض وصورته المتمركزة في المكان نفسه، ومن ثم فقد حفزت (العلامة) على تحويل المكان المسرحي من نمط الى اخر خضع لمقتضيات المتن الحكائي للنص، وترجمة عرضه الفعلي وتحديد المزاوجة بينه وبين ملائمته للفعل والحدث الدرامي، والتناسق بين عناصره الطبيعية وعناصره الصناعية، وحركة الممثل وتشكيلاته، فان "المكان هو الاطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في لا مكان انه في مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات"⁽²⁾

وتبقى المزاوجة بين علامات المكان الطبيعية والمصنوعة وبين علامات العرض نفسه في تشكيل علامات جديدة قائمة لرفع قيمة المادية والفكرية، ومن هنا فقد ظهر عرض جديد تبعاً لمقتضيات شكل ذلك المكان، ومن ثم لا بد ان يوضع لحدث المسرحي المتشكل حديثاً في حيزه الزماني والمكاني كحجر

(1) هتون، حوايان، مصدر سابق، ص 37.

(2) الحصار، مدحت وآخرون. حماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، في: كتاب حماليات المكان، (الدار البيضاء، دار قرطبة، 1988)، ص 22.

من تلك الطاهرة المتخيلة للمكان كبقعة للتمثيل وبعد طبيعي مرتبط بالطاهرة الحياتية وفعلها الالهي إذ "يمثل الزمان والمكان .. الأحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيائية . فتستطيع ان تميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان ، كما تستطيع ان تحدد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها في الزمان" (1) .
والعلامه بموجوداتها المادية والفكرية قادرة على انشاء نجو النفسي والجمالي والاجتماعي لمكان العرض ، مهما تشعب او تكور لامتلاكه علاماته الخاصة المستوحاة من ارضيته وموقعه وطبيعته الجغرافية والتاريخية والمعمارية ولزخرفية ، إذ "في اغلب الاحيان لا يكون الدال معقدا امام هذه المهمة الاولى للمكان المسرحي اد نستطيع ان ندرك دون صعوبة بالغة اننا امام تقصر او مبعد و شرع او مزبلة" (2) ، وعليه فان العلامة قادرة على بث الرمز باتجاه تكثيف عناصر العرض أو دمجها لابرار عملها في فعالية مضافة الى قدرة المكان المسرحي وطبيعته سواء كان في مساحة المكان الحر المتغيرة او مساحة المكان الصناعي (المعماري) الساكن

3- تحديد معالم الشخصية

لم يكن للزى عند الإنسان البدائي دلالة على الفوارق الطبقية ، لان المجتمع حينها لم يبدأ بعد التناقضات الاقتصادية والاجتماعية ، بل اقتصر دور الزى على حميته من العوامل الطبيعية وسفرت عورته ولمحاكاة الحيوان بلبس جده في لطقوس عند الصيد او المعتقدات السحرية ، ولحسن لاحقا ومع تطور المجتمع اصبح للزى علامة دالة للانتماء الاقتصادي والاجتماعي ، ومن ثم نتقلت هذه العلامة ومدلولاتها الى المسرح واصبح للزى وألديكور والمهمات المسرحية أهمية علامية للارشاد والتوضيح للانتماءات بكل أشكالها لمجموعة الشحوص

(1) دراز ، سيزا قاسم المكان ودلالاته ، المصدر نفسه ، ص 59.

(2) حلاق ، زياد: مدخل الى السيمياء في المسرح ، (عمان وزارة الثقافة ، 1997) ، ص 67



على خشبة المسرح وغالباً ما تشير هذه العلامات إلى المراتب الاجتماعية والاقتصادية للشخصيات وأماكنها وزمنها وعندما يظهر انتمثل على المسرح يدرك لأول وهلة ما إذا كان ملكاً أو فلاحاً أو عاملاً، أي أننا نحدد مكانته وسماءه الاجتماعية وذلك من خلال شكل الزي الذي يرتديه والمادة التي صنع منها.. وكما أن الري يحدد الزمان والمكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية^(١)، ويمكن أنطابق بين طبيعة الأزياء أو الديكورات وانتماء الشخصية الاجتماعية والاقتصادي أو القومي ليست قاعدة ثابتة في سرعة الاستنتاج فقد يكون هناك قصد في جمع لتقيضين لغاية ما، فقد تكون هناك ملابس توحى بالشراء ولكن صاحبها بخيل، أو ملابس رجل متدين ولكنه شاذ. فلا يجب أن نأخذ دائماً بالجانب النظري السريع في المطابقة بين مصداقيه الشكل بالمضمون، وما دام الزي والديكور أو المهمات المسرحية هي علامات تعطي إشارات دالة للانتماء الافتراضي لعالم الشخصية فإنها قد تمت باكثر من دلالة أو إشارة لعالم تلك الشخصية وليس لمعلم واحد بداته، فقد يشير الزي المسرحي أو المشهد إلى اشياء عدة قد يرمز إلى ثري صيني ويتم ذلك بتميز الشخصية المصورة بإشارتها لقوميتها وبإشارة لمكانتها الاقتصادية^(٢)، وكما تشير العلامة لانتماء الشخصية لجذورها من خلال الأزياء أو الديكور أو الأكسسوار أو المكياج، فهي إشارة للإشارة للمادة نفسها أو صناعتها، أي أن المتلقي لا يهتم هل المادة سواء كانت (الملابس أو الديكور أو الأكسسوار) حقيقة أم مزيفة بل يهتم إشارتها بصدق لعالمها ودرجة تطابقها التمثيلي لما تترجمه من صلات بينها وبين من يستخدمونها في العرض المسرحي حيث "تري النظارة هذه الأشياء ليس كالأشياء مادية فعلية

(١) اسمع، سامية- الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع.

لكويت، يناير، 1980، ص 87

(2) بوعقيريف، بيتر، مصدر سابق، ص 63.

فحسب بل كإشارة لإشارة أو كإشارة لأشياء مادية⁽¹⁾، إذ تكون درجة الاتقان ضرورية لتمثيل تلك الإشارة بصديق لما ترمي اليه، فالمتلقي لا يهتم به زيم الأكسسوار أو حقيقةها أو الموحودات على الخشبة، وكما اشرنا فان التطابق الوهمي هو محور اساس في مصداقية المشاهدة في المسرح الواقعي وتمدده، ولكن في المسرحيات البعيدة عن الواقعية ليس هناك علاقة مهمة بين الأرياء والديكور أو الإكسسوار وبين معالم الشخصية وانتمائاتها، لأنها تنتهي (الأداء الراديكالي) المنحصر من العلاقات السيكلولوجية أو أبعاد الشخصية الحياتية وتحليلها الداخلي و الخارجي وعلاقاتها السلوكية فهو يعمل على وضع طريقة من الأداء المسرحي تبرز وصعه كأداء مسرحي، وهذا الاتجاه الجمالي المضادة للإيهام يجتاز مرحلة أبعد في لعبة النهاية وهي نص ينتمي الى ما وراء المسرح لا يدور في بيئة مسرحية⁽²⁾، وقد تشير العلامة الى العاهات الخفية من خلال استخدام المهمات المسرحية كالعكاز أو الكرسي المتحرك ويبقى التناظر والتناقض الذي تبشه العلامة من دلالات هو بمثابة تبسيط لوصول الصورة المسرحية المتمركزة الى ذهن المتلقي من دون معاناة.

4- تفعيل الخيال والارتجال التلقائي

أي بمعنى أن العلامة قادرة على إنشاء تداعيات الخيال بين الممثل والمتلقي وبين الخشبة والصالة فوامها سيرورة مشتركة في تبني الفعل المسرحي وأحداثه تبني قدماً على مجموعة من السبل والوسائل أثناء العرض المسرحي قد تكون من خلال (علامات ارتجالية متخيلة أو قصصية مبتكرة) وتأثيرها الآني والبعدي في المتلقي وانتباهه، وهذا بدوره يعتمد أيضاً على قيمة العلامة ودلالاتها المبتوثة ومصيرها ومهيتها في مجرى الأحداث ومقدار تبنيها للفعل المسرحي من الناحية

(1) نوح تريم، جبر. مصدر سابق، ص 64.

(2) اسون، أنبر، وهورج وسافونا، مصدر سابق، ص 191

الإدراكية لا من الباحية الحركية المجردة، أن تفعيل العلامة للخيال والتحيس وبالعكس هو بحد ذاته استقزاز للذاكرة والذهن وقيمة رمزية قد تتمحور عن علامات أخرى غايتها تفعيل ذلك الرمز المتخيل في ديناميكية الفعل والحدث المسرحي من خلال بث مجموعة من هذه الرموز في تشكيلات لها القدرة على جعل الخيال في حالة سيروية متواصلة وفعالة "فهمة الدلالة المسرحية ليست في عزل الرموز بقدر ما هي في تشكيل مجموعات ذات مغزى من هذه الرموز وتوضيح كيفية تشكيلها ونشؤها"⁽¹⁾، هذه السيروية الفاعلة بين الصورة المرئية المتمركزة على المسرح وبين ذاكرة المتلقي وخزينها من الصور والذكريات هو الذي يحرك فعل الخيال ويعطيه القدرة على الربط بين ما يشاهده وما يحزنه "أذ يقدر الخيال أن يستحوذ على حزين الصور الحسية في الذاكرة وعندما يكون محكوماً بهدف فني يقدر أن يربط بينهما في أنماط جديدة مبهجة"⁽²⁾، أي أن هناك تطوراً خيالياً مضافاً على الصورة المرئية يعمل على استدعاء الصور في لذاكرة وتحقيق المزاوجة بينهما "أذ تقدر الصورة على استدعاء صورة أخرى سبق أن كانت مرتبطة بها"⁽³⁾، وهذا يحدث فعلاً للممثل من خلال تفعيل الخيال عنده باعتباره (المكون للمرض) من خلال قدرة العلامة على تنشيط الفعل لذاتي له، جعله في مساحة وفعل حر على ملاحقة (أشياء وهمية) (مرحلة أو قصدية) ويجري من خلالها استحداث علامات إضافية قادرة على تعزيز الأداء التمثيلي وفكرة المرض وتجعله "كيف يتصور ويتخيل دائرة الضوء هذه حتى لو لم تكن موجودة بالفعل بعد ذلك، ويظل تصوره هذا قائماً في خلده ومخيلته بعد ذلك للأبد

(1) سميلد، أن اوبر، مصدر سابق، ص 25

(2) ريب، ر.ح. الصور والخيال، تر: عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1979)،

ص 17

(3) المصدر نفسه، ص 20

وأشياء الأداء الصعلي⁽¹⁾، وهذا ما قفاد الى بروز (الارتجال التلقائي، و الارتجال الخبالي)، لداعم لبروز علامات ارتجالية آنية تدعم فكرة المسرحية أو تدعه الأداء لسخطوي للمثل في تعريف الصورة المرئية على الخشبة فالارتجال يعنى فن لخلق في نفس لحظة التنفيذ⁽²⁾، ويمكن ان نخلق من العلامات المرتجلة (المتحيلة) النفاذه للتحليل على الأخطاء التي تحصل على الخشبة حيث يستدعي وعي الممثل لأنني تجاوزها من خلال حركة أو فعل يعطي دلالة استمراريته للحدث الذي وقع فيه الخطأ أو الارتباك، فقد "كانت إحدى الممثلات في مشهد من المشاهد منهمكة في نقشير الحرر في أحد الأحواض، ثم سقطت منها واحدة مصادفة ثم ستردتها، وقامت بغسلها تلقائيا ودون تردد فقاموا بتهنئتها لذلك فقد أخذ هذا على أنه ستشفاف تام للدور من جانبها وامتصاص تام وانغماس في حياة شخصية الخيالية"⁽³⁾، هذا الترابط العلاماتي بفعل ما يحصل على الخشبة في خيال الممثل وحركته وتلقائيته وبين خيال المتلقي المتحفز هو الذي يعطي لقدرة على الاستمتاع أو النقد الجمالي والفكري للعرض وفعاليته.

5- تفهيل الشفرة داخل العلامة

ان العلاقة بين العلامة كمنتج للمعنى الدلالي من خلال رموزها وبين لشفرة كفعالية مستقلة باتت تستحوذ على معظم النشاط الفكري للعلامة (المعقدة) داخل النص والعرض مما وارتباطها (أي الشفرة) بالتأويل المعتمد على فعلها داخل العلامة فهي "كل الوحدات التي وظيفتها التعبير عن سؤال بطرائق مختلفة واستجابة وتنوع الأحداث العفوية التي تستطيع اما ان تصوغ لسؤال أو

(1) كويل، كولين، مصدر سابق، ص 68.

(2) دوفيني، هراسكو - الوسيط المسرحي ما قبل التعبير، الطاقة، الحضور، قر - البيان دبشا، في مكنات طاقة الممثل، (القاهرة - وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999)، ص 174.

(3) كويل، كولين، مصدر سابق، ص 103.

تؤجر حواره⁽¹⁾، وعليه فإن استحواذ العلامة على مجمل ما يحصل في العرض المسرحي وديناميكيته وتواصله الجمالي والمعرفي والدرامي وبين المتلقي و مرجعيته التفاهيه يجعل من إنشاء الشفرة داخل العلامة من المهمات المهمة في تحضيره للمعل و لحدث المسرحي ومن ثم فهم المتلقي ومدى استيعابه لتلك الشفرة في مستوييه المحتملة حيث تنقسم بعض الشفرات بالوضوح الى درجة كبيرة، في حين تنقسم بعضها الآخر بإفساح المجال لتأويلات مختلفة، وقد توجد أحيث شمرت فرعية داخل حدود الشفرة⁽²⁾، وهذا يعني أهمية الشفرة وقدرتها لتأويلية على محركة المعنى، ومن ثم فإن قيمة العلامة تتبع من أهمية شمرتها ومن هذه الأهمية فإن الشفرة لا تصل الى المتلقي الا بعد مرورها بمراحل تضمينية لمؤلف النص والمخرج المسرحي إذ :

1. يقوم الكاتب الدرامي بتشفير النص من حيث إدراكه لوظيفته كمخطط أولي للإخراج المسرحي.
2. يقوم المخرج بحل شفرة النص وتبدأ عملية قيادة أو تعاون مع فريق العرض، ويتوصل الى هيزانسين
3. يقوم المصمم بإعادة تشفير النص لتطوير وتنمية مجموعة التصميمات في إطار القيود المادية والمكانية.
4. يقوم المخرج بحل شفرة العرض ويحدث حذل متبادل بينه وبين البعد البصري كعامل مكمل لعملية التلقي⁽³⁾، ومن هذا السياق تكتمل

(1) هوكر، برنس السيميائية وعلم الاشارة، تر: محيد الماشطة، (بغداد: دائرة شؤون الثقافية، 1986) ص 106-107.

(2) شامندر، دانيال معجم المصطلحات الاساسية في علم العلامات، تر: شاكر عبد الحميد، (القاهرة: اكايمية الفنون، 2002) ص 30.

(3) استرن، الين وجورج سافونا، مصدر سابق، ص 198

دورة التشفير داخل العلامة لتحريك الحدث المسرحي نحو تأويلية فعالة
للذهن والحس.

ديناميكية العلامة في العرض المسرحي

إن تعبير ديناميكية العلامة في العرض المسرحي يعني قدرتها على إنشاء
مزج حمة معرفية متواصلة في ذهن المتلقي، وإمكانية إيجاد تداعيات حركية
وحسية ونفسية واجتماعية لديه، ومن ثم الخروج بوعي قادر على تحويل تلك
العلامة ودلالاتها (المعنى) إلى فعل حياتي وجمالي وفكري، بالطبع من خلال ما
يحصل على الخشبة من قوة تجسيد الحدث المسرحي ورموزه وعلاماته وشفراته،
ولكن ما الذي يحدد ديناميكية العلامة في العرض المسرحي ومن ثم هذا التأثير
في إثراء المشاهد أو بعدها ؟

إن العلامة لا تأتي عن فراغ بل عبر سيرة تحدد قيمتها الفعلية في إنشاء
الحراك الدرامي على الخشبة، وبالتحديد فإن قوة العلامة وديناميكيته في
لعرض المسرحي من قوة موضوعاتها والفكرة التي أنتجتها، والأهم من الممثلين
الذين جسدوها وحملوها وأرسلوها لذا فإن "الموضوع الديناميكي هو الشيء في
ذاته وهو الذي يحرك إنتاج العلامة وكل علامة تمر بصفة مباشرة عن موضوع
مبشر يمكن تعريفه على أنه مضمونها"⁽¹⁾، وبذلك تتشكل خواص العلامة
وملامحها أو قوتها ودلالاتها من الخلفية التي أنتجتها وفعاليتها في حمل الصراع
هائم ومحتدماً، وظهور الأزمة المسرحية بسبب حراكها، أي قدرتها على
تشكيل الحدث والتوجه به إلى ذروته القصوى "فالمنديل المطرز الذي تفقده
دردمونة بمحس الصدفة يتحول في المسرحية إلى قوة مدمرة تقود عطيل إلى
الحنون ودردمونة إلى الهلاك، فالمنديل البريء يتحول في عيني عطيل إلى شخصية

(1) أيكو، امبرتو، العيمية وفلسفة اللغة، مصدر سابق، ص 463.

شيئية وإلى أحد أطراف لعبة الخيانة التي يتصور أن زوجته تلعبها سرا⁽¹⁾، هذه القوة الدب-ميخكية للعلامة بفعل المندبل البسيط خلق صراعا مأسويا لكل الأطراف وتازمها المتصاعد، فبمجرد سقوط والتقاط المندبل من الأرض تشكلت أولى ملاحم المؤامرة على الخيانة المزعومة، وبذلك تشكلت بفعل العلامة (المندبل) حالة جديدة في بنية العرض ونقلت إلى فعل حركي درامي شديد لتعقيد، وبذلك فإن هذه العلامة بدينا ميكيته، اختصرت واحتزلت الإحداث والمشاهد والحوارات وعوضت عنها ببدائل بسيطة (مندبل، رسالة، مفتاح، صور فوتوغرافية)، ولكنها مؤثرة وشديدة الخطورة في اشتغالها الدرامي، فمن السهولة أن نستغني عن الممثل ببدائل ولو مؤقتة، ولكن من الصعب أن نترك العرض بلا علامات أي بلا دلالات فليس ضروريا أن يكون الممثل كائن بشري، لأن الممثل قد يكون قطعة خشب أيضا، إذا كانت الخشبة تتحرك وحركاتها تلازمها كلمات عندها، مثل هذه القطعة الخشبية تستطيع أن تمثل شخصية في مسرحية وتصبح ممثلا⁽²⁾، ومثلما العلامة تتحول فتغير مدلولاتها بفعل تحريكها بعلامة أخرى، فإنها تصبح بحالة حركية ومتغيرة في الوظيفية الدلالية والدرامية، أي بمعنى أن هذا الفعل العلاماتي ودينا ميكيته لم يأت من فراغ بل وراءه قوة محركة، أي أن العلامات تزاخم علامات أخرى وتدفعها نحو التازم الأصعب، وذات العلامة (هنا الممثل) أحالت المندبل (العلامة الأخرى) من بساطتها على تعقيدها على اعتبار أن كل شيء على المسرح هو علامة بما فيها (الممثل) الذي يشكل قوة دافعة رئيسية تتحرك من خلالها الموجودات والعلامات الأخرى وقد تكون هذه القوى المحركة لها هي قوة طبيعية (عاصفة، مطر، رياح، زلزال) أو بفعل ابتكار في تغير الموجودات أو عناصر العرض المسرحية (أضواء، موسيقى، قطع الديكور) والتي تتغير بفعل تدخل بشري تقني يتبع فكرة

(1) هليون، جوليان، مصدر سابق، ص 163

(2) هونزل، يندريك، دينا ميكية الإشارة في المسرح، مصدر سابق، ص 98.

الأخراج و لتصميم المسرحي، هذه القوى تكون مسؤولة عن التحول العلاماتي ومن ثم الدلالي من شكل إلى آخر ومن تأثير محدود إلى أكبر أي يعبر بمط للصراع إلى وجهه اعنف أو على العكس من ذلك فإن الشخص (أ) معه حنجر، والحنجر هنا كجزء من الذي تظهر المكانة النبيلة أو المنزلة العسكرية للشخص المرادي ذلك لري. الشخص (ب) يهين الشخص (أ) الذي يستل حنجره، يظعن (ب) ويقتله هـ في إطار فعل معين تتجه فجأة قوة فعل الحنجر نحو المقدمة (الشخص (أ) يهرب حاملاً خنجراً ملطخ بالدم، فالخنجر هنا يرمز إلى الجريمة ولكن بذات الوقت يرتبط بالهرب⁽¹⁾.

هذا التحول في فعل الخنجر من علامة سكونية تدل فقط على زي عسكري إلى علامة متحركة (قاتلة) بفعل علامة أخرى (ممثل)، قد أحدث صراعاً جديداً، وديناميكية في مجمل أحداث العرض المسرحي، ونقلته بفعل هذا الحراك العلاماتي إلى منطقة شديدة التعقيد والحل، ولكن يبقى جزء من ديناميكية العلامة هو ارتباطها بفعالية الممثل وقدرته على رسم شخصيته وتحريك موجوداته وتعامله مع عناصر انعروض واسلوب انتاجه واخراجيه لتلك العلامة، فهناك ممثلون قادرور يصل أدوارهم النشطة من انتاج وتحريك العلامات ومن ثم تحريك الفعل والحدث المسرحي وآخرون ليس لديهم القدرة على فعل ذلك لضعف أدوارهم واعتبارهم اكسسوارات بشرية وعدم قدرتهم على تجسيد تلك الأدوار لضعفهم في الأداء المسرحي، ومن ثم ضعف في حركية (العلامة) وديناميكيته. ولحسن هذه الديناميكية لا تأتي من مجرد وجود العلامة وتحريكها أو تحويلها في العرض، بل في مدى إجادة وضعها الزماني والمكاني في ذلك الحدث وتوقيت ظهورها في اللحظة المناسبة ومن ثم تأثيرها الدلالي في العرض المسرحي إذ "يكتسب التصوير الإيقوني خاصية ديناميكية وهي خاصية

(1) فيسروسكي، يوزي، الإنسان والموضوع المسرحي، تر. أمير كوريه في، كتاب سيمياء

براغ للمسرح، مصدر سابق، ص 143-144.

أساسية لتحقيق مبدأ نسبية المعنى في المسرح واعتماده على موقعه في الزمن والمكان وعلى منظور الرؤية⁽¹⁾، ومثلما تؤدي العلامة دورها في ديناميكية الحدث المسرحي وأزماته، فلها الدور الكبير في تحديد مصاءف الخشبة (بالصوت ولأيماءة والاضاءة واللون والمهمات المسرحية) وكل ما يتاح لها إبراز وتركيز منطقة الفعل المسرحي لذلك فإن بنية الخشبة وشكلها وموقعها تقرر حاجات العرض، كككل العناصر التكوينية للمسرح تعتمد الخشبة على مختلفة على بنية النص الدرامي⁽²⁾.

وتبقى ديناميكية العلامة ليس في صورتها المرئية والحركية و لدرامية بل حتى في صوتها المسموع اندي يشكل صورة متخيلة تعوض عن الصورة المتمركزة على الخشبة فان "هذه الاشارات الصوتية يشار لها كمشاهد سمعية وتمثل بواسطة لالات الكتابة للدلالة على مكتب وجلبه المثقاب الهوائي ودمدمة عربت سكة لحديد تمثل منجما للضعف، والكاس كإحدى لوازم المسرح يمكن ان يشار إليها بصب الخمر او بصوت صادر عن ضرب قدحين بعضهما بعض⁽³⁾". ومن هذا تبقى ديناميكية العلامة قادرة على اخراج العمل المسرحي بشكل فعال وحيوي قابل للمشاهدة.

العلامة بين النص والعرض المسرحي

ان اهم الاشكالات التي تتعارض بين النص والعرض المسرحي هي لحالة لتفسيرية عند القراءة على تخيل الاحداث والشعوص والاماكن والطرق ووسطا لنقل ومن ثم بقاء هذه العلامات اسيرة لمستوى هذا التخيل، لانها ستكون ذات

(1) هتون، جوليان، مصدر سابق، ص 73.

(2) فيترووسكي. يوري، النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح، تر. 'دمير كوريه، في كتاب سيمياء براغ للمسرح، مصدر سابق، ص 156

(3) هوبل، يندريك، ديناميكية الإشارة في المسرح، مصدر سابق، ص 99

فعالية محدودة لعدم امكانية تجسيدها وامتلاكها الشكل في صياغته المرئية الثابتة، فالكرسي علامة ولكن ما شكله في الصورة القرائية التخيلية، وكذلك السيف ما سمكه، طوله، وزنه، إذن فقراءة النص المسرحي هو "عرض خيالي يصوغه القاري"، هو عرض منقطع جزئي وبشكل عام فقير لا يستخدم سوى شتات بصرية. هان العرض الخيالي يتضمن ما سبق تسجيله في ذاكرة القاري⁽¹⁾، أي اعتماده على ذاكرة القاري وما يخزنه من صور وذكريات شبيهة بما يحتويه النص وعرضه المتخيل، اما في العرض المسرحي فما يشاهده المتلقي لا يحتاج الى التحلق في الخيال فالممثلون أصبحوا شخصيات مجسدة والحوار صار كلمات، والحركة إشارات وإيماءات أي ان العلامة أصبحت مادة وفكر معروضة على الخشبة تبث دلالاتها بشكل مباشر من دون وسيط مقروء لذا فان "الدراما هي عمل ادبي بحد ذاته لا تحتاج الى شيء الا الى قراءة بسيطة لتدخل وعي الجمهور وبذات الوقت انها نص باستطاعته وغالبا كان القصد فيه ان يستخدم كعنصر لفظي للعرض المسرحي"⁽²⁾، وتبقى قراءة النص المتخيلة تختلف من شخص الى اخر وفق مرجعيته الثقافية والاجتماعية بينما في العرض الصورة واحدة لكل النظارة لان ما يشاهده ثابت ومتكرر غير قابل للتخيل، والذي يحدث للنص الدرامي عند انتقاله الى عرض درامي هو إعادة صياغته كليا من حذف وتعديل لملاحظات المؤلف وإعادة ترتيب الحوارات او تقليصها او حذف بعض الشخصيات غير المهمة او زيادة فعالية شخصية على حساب أخرى، و إعادة ترتيب لاحداث او ظهور الشخصيات وغيرها أي بمعنى التحول في تركيبة العمل لسيميثي كليا من تضخيم هذه العلامة او تلك او تقليص فاعيتها بما يلائم هذا الحدث ولا يلائم ذاك فان "البنية الميمائية (المعنوية) للعمل برمتها قد أعيدت صيغتها ويتوقف مدى التحول بشكل رئيس على عدد واهمية ملاحظات

(1) سميد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 13.

(2) فلتروسكي، يوري: النص الدرامي كعنصر اساسي في المسرح، مصدر سابق، ص 152.

المؤلف في النص أي يتوقف على اهمية الفجوات التي تحصل نتيجة حذف تلك الملاحظات⁽¹⁾، وهذا ما يجعل ملاحظات المؤلف مهمة في بادي الامر في تحديد اعمار الشخصيات وصفاتهم او الاماكن التي يعيشون فيها او التعليق على خروجهم ودخولهم وكذلك بقاء صفة الحوار في النص ثابتا لانه يمثل اختلاف انماط كـ شخصية عن الاخرى فان دور الحوار في النصوص الدرامية عموما هو تحديد الشخصية والمكان والفعل⁽²⁾، ولكن في العرض المسرحي لا نعتمد فقط على الحوار بل الصورة المرئية لصاحب هذا الحوار حيث سمعه لا نقرأه وهو يشير لا لتخيل تمثيل حركته، وهذا مهم على اختلاف النص المقروء عن نص لعرض خصوص عند المخرجين البعيدين عن كلاسيكية النقل الحرفي لنص والذين يعيدون صياغة النص الى عرض مختلف فيه الكثير من الانزياحات الشكلية وحتى الفكرية، وبذلك يؤسسون الى نص فرعي هو بغاية الاختلاف عن النص الاصلي وهذا ما فعله (ستانسلافسكي) في احراجه لمسرحيات (تشخوف) إذ أن "فريق العرض او المخرج الحديث مضطرون الى ان يخلقوا نصا فرعيا خاص بهم ومن الواضح ان هذا السبيل مفتوح امام المخرج او لفريق العرض. فقد اضاف ستانسلافسكي على سبيل المثال نصه الفرعي التصويري والشفاهي الى مسرحيات تشخوف⁽³⁾، بهذا ينتقل النص الدرامي الى عرض مستحدث بشكل جديد مرئي، فئة أ ناس (ممثلون) محاطون بديكور ومهمات مسرحية، و تسلط عليهم الانارة ويسمعون الموسيقى والمؤثرات الصوتية ويشاهدون من قبل جمهور يشفر الصالة، كذلك فان العلامة في النص المسرحي مقصورة على التخيل منها وما تصل إليه العين لان ما يقرأ لا كما يشاهد او بالأحرى فان الطاقة المحدودة للتخيل لا تسمح بظهور عشرات العلامات المختبئة هنا وهناك، ولكنها تكون

(1) المصدر نفسه، ص 154

(2) استون، الين وجورج سافونا، مصدر سابق، ص 80.

(3) المصدر نفسه، ص 110.

درره في لعرض بين ثاايا الاكسسوار والديكور والملابس والاضاءة و الموسيقى وحركة الممثل وصوته ومكياجه فكل شي على المسرح هو علامة دلالة بالوحوب ان العلامة تبقى فاصرة في التحرك الا ضمن رقعة بسيطة في المسرح المسرحي ولكنها متشظية ومتزاحمة في العرض المسرحي ويتصلها البطارة لانها مجسدة وشاحصة من خلال ردود افعالهم عليها ومن ثم احساس الممثل بهذه الردود وما يدور في احداثهم من تعاطف او بغض لتلك الحركة او القطعة او الاشارة. كما ان عناصر العرض وسينوغرافية تعلن عن علامات جديدة وتضعهم وتبرزها في تحويلاتها من حالة الى اخرى ومن مهمة الى اخرى ومن ثم من دلالة الى اخرى لا كما يحدث في النص حيث السكونية في حركتها وتأثيرها المحدود و لذي يأتي على شكل ملاحظات من المؤلف او من حوار احدى الشخصيات ولكن في لعرض فإنها تتحرك من خلال فعالية عناصر المسرح وحركة الممثل ذهاب وإيابا فلا حاجة ان يقول المؤلف (يدخل فلان ويخرج فلان) او يقول (جاء المساء) او (اشرق الشمس) حيث ان علامة هذه الأفعال والظواهر تتكشف وتغير من خلال تغير الضوء وخموته دلالة على حلول المساء وزيادته دلالة على الصباح او سماع صوت الديك دلالة على شروق الشمس او تحريك أي قطعة من الديكور او استخدام الاكسسوار لها علاقة بجانب دلالي مهم فالمسومة (يهبط السيل) مثلا قد يحري إبلاغها بواسطة تغير الاضاءة او بواسطة مرجع لفظي او ايمائيا⁶³.

ولكن من وجهة اخرى فان كثافة وانتشار العلامة في العرض المسرحي قد يؤدي الى احتمالية الوقوع في اشكالية التكرار، باعتبار وجود التشابهات في لحركه و لاارة والصوت وعليه اذا كان كل مظهر في العرض يحتمل لسمياء

١١١ ايلام، بكر، مصدر سابق، ص 63.



فذلك يعني أن المسرح لا يهتم التكرار إلا نادراً؛ التكرار اختزال لعلام الرسالة بواسطة الإعادة وإدخال إشارات ليست ضرورية في صلب إرسال الاعلام⁽¹⁾ وعليه فإن الخوف من الوقوع في هذا التكرار حتم التدقيق في وقت وزمان ومكان ظهور هذه العلامة، وإعطائها الشكل الجمالي والفكري وفق رتباتها بموسوعة الحدث. على العكس مما يحصل في النص، إذ لا تشعر بالتكرار لأنه غير مرئي، فالمؤلف يكتب بأسهاب وعلى هواه ويعطي الملاحظات حتى بين الحوارات فإن "الكاتب هو سيد الكلمة المكتوبة فقط أما الممثل فهو سيد مجموعة وأهرة من الوسائل التي تتضمن صوته وتعابير وجهه. نحن نرى دائماً إنساناً برمته على الخشبة وليس فقط ما يرينا الكاتب منه"⁽²⁾، وبالرغم من هذا الاختلاف في حركية العلامة ودلالاتها بين النص والعرض فإنها قد حافظت على الصدارة بفعاليتها كمترجم للأفكار والإشكال سواء كان بالتخييل أو بالحركة أو الإشارة أو الإيماء.

(1) المصدر نفسه، ص 68.

(2) كروفسكي، يان ميو. حول الوصف الراهن لنظرية المسرح، مصدر سابق، ص 53-54.

التمثيل الثالث

الممثل وعلاماته في المونودراما

- الممثل هو الشخص الذي يمثّل الشخصية في المسرحية
- الممثل هو الشخص الذي يمثّل الشخصية في المسرحية
- الممثل هو الشخص الذي يمثّل الشخصية في المسرحية
- الممثل هو الشخص الذي يمثّل الشخصية في المسرحية
- الممثل هو الشخص الذي يمثّل الشخصية في المسرحية
- الممثل هو الشخص الذي يمثّل الشخصية في المسرحية
- الممثل هو الشخص الذي يمثّل الشخصية في المسرحية
- الممثل هو الشخص الذي يمثّل الشخصية في المسرحية
- الممثل هو الشخص الذي يمثّل الشخصية في المسرحية
- الممثل هو الشخص الذي يمثّل الشخصية في المسرحية

الفصل الثالث

الممثل وعلاماته في المونودراما

مدخل الى الممثل وعلاماته

كان ولا يزال فن التمثيل والممثل مثاراً للجدل، كونه يشكل جزءاً
أكبر من عملية العرض المسرحي، باعتباره يحدد اتجاه المؤلف وعكس
ثم المخرج في تجسيد أسلوبهما في ذلك العرض وصياغتها، او ربما العكس في
حالة فشل ذلك التجسيد في أداء وظيفته بشكل غير مقصود، او متعمد أولاً
رادى، ومنذ العصور البدائية كان الإنسان منزوعاً الى تجسيد ارادته بشتى
العلامات ومن أبرزها (المحاكاة)، التي كانت تتمثل بشكل طقوس علاماته
للوصول الى الروح او التقرب الى قوى مساعده في الصيد، او من خلال تشكيل
علامات من شأنها الاحتفال بعرف اجتماعي يخص متطلبات النفسية من خلال
الآتيان بحركات وأصوات او إيماءات خاصة بهم "كعلاج شخص مريض- او
الإشراف على طقوس كاليلاد، والختان، والزواج- والموت، او من اجل طلب
العون من القوى الكامنة وراء الطبيعة"⁽¹⁾، ومنذ ذلك الوقت الى الآن تطورت تلك
الأفعال الإنسانية البدائية وتحولت وأخذت أبعاداً أخرى في التجسيد الإنساني، من
محاكاة لضرورات الحياة الى حرفة للتجسيد بعلامات مقصودة رمزية ورؤى
نسان يدعى (الممثل)، ادرك معنى نقل الأفكار والحكايات والأساطير
والشخصيات الى اناس ندعوهم المتلقون او الجمهور او النظارة، فقد ارتبط فن
التمثيل والممثل بالأداء كمتريجم للعلامة يشكلها اللغوي او الحركي، ومن ثم
أصبحت حشبة المسرح المركز الاساس في تجسيدها وإيصالها الى المتلقي بشكل
مباشر او مبطن، وهذا ما يشكل قيمة حقيقية للمسرح باعتباره البوابة لمجموعة

(1) ويلسون، جلين: مصنف سابق، ص 63.

من المنون تتشاكل او تتصاهر في تكوين شكل العلامة من خلال سيرورة معقده يحركها الممثل، كونه المحفز الاساس لباقي العلامات في شكل عناصر العرض او موحودات الخشبة فاننا "يجب ان نعترف ان العروض المسرحية تتميز عن جميع لأعمال الفنيه الاخرى وعن الأشياء المادية التي هي أيضا إشارات بمرارة اشاراتها لان العرض المسرحي هو بنية مؤلفة من عناصر قنون مختلفة كالشعر والفنون التشكيلية والموسيقى والرقص"⁽¹⁾. هذه التعددية للعناصر المؤلفة للعرض المسرحي قد ادى الى إنشاء مجموعة كبيرة من العلامات وبأشكال مختلفة يقونية، رمزية، شارة او طبيعية او اصطناعية، حتمت اختلافاً حديداً في التلقي فرضته حالة لتنوع في التأويل والتفسير، حيث أن هذه التعددية للإشارة في الفن المسرحي تزداد بحكم أن المتفرجين مختلفون يفهمون ذات المشهد بطرق مختلفة⁽²⁾، والممثل عندما يحسد علاماته بصدق فانها موجهة بالاساس الى ذلك المتلقي، ومن ثم فانه يؤمن بان تحدياته لا تعورها الافعال بل القناعة و لايمان، فهو في صراع دائم ومزدوج مع نفسه لتقديم الافضل، وصراع ثان مع الشخصية المسرحية لأقامة تجانس مع صفاتها الأساسية (وهي الجديدة والطارئة عليه). فهو في تحد مستمر من أجل الوصول بهذه الثنائية لتجسيد علاماتها بحسن صورة، فمشاهدة "الممثل الذي اعجبنا كان يضعك بصدق وبشكل طبيعي (حقيقي)، لم يكن يكشر من أجل اضحاكنا .. وكان يصرخ خوفاً كما لو انه فزع حقاً... لقد اعجبنا لاننا صدقناه ونحن نشاهده ونستمع اليه، وان جميع ما حصل له على خشبة المسرح كان ممكناً ان يحدث في الحياة الواقعية ايضاً"⁽³⁾، ان مشاهدة هذا الرصد في أداء الممثل يجعلنا ندرك انه حقق بمجاح علامات شخصية

(1) بوعتيرف، بيتر، مصنف سابق، ص 76

(2) المصنف نفسه، ص 76

(3) بي.م. ر. بورت، الممثل وعمله، تر عادل كوركيس، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة،

1992)، ص 9-10

شكلها لحماي والمكري، وفي القدرة على المزاوجة بين الشعور واللاشعور، بين الدحل، والخارج، بين الباطن والظاهر، بين الوعي واللاوعي كمر هذه تجعل من الممثل ذا قدرة على استحصال موقف حقيقي من افعال الشخصية (علامتها) التي لا تنلور، الا من خلال وعيه وثقافته في استنهاض طرقة المعدلة، بين علاماته وعلامات الشخصية باتجاه اثاره علامات جديدة لها أو المعروزة في لباطن، وهذا لا يحدث الا من خلال فهم واع لجذلية الوعي واللاوعي عند الممثل (المحالة ليه الشخصية)، وخلق حضور بينها لتأتي الشخصية وتحد من يفهمها من دون معدة، وهنا يرى (فاختنكوف) احد تلامذة (ستانسلافسكي) بقوله، "ان تعليم الممثل يجب ان يثري اللاوعي عنده بمختلف المهارات، ان يثريه بالقدرة على تحرير نفسه، وعلى التركيز والجدية، بل والقدرة على المسرحية... واللاوعي عند الممثل) يجب اثره بالقدرة على اكتساب الحيوية وعلى التعبير والملاحظة وعلى التكيف بسهولة... وان الممثل الذي يفذي عن وعي اللاوعي ويصل الى النتيجة باللاوعي يكون ممثلاً موهوباً، اما الممثل الذي يفسر الوعي باللاوعي ويصل باللاوعي الى النتيجة فهو ممثل عبقرى"¹، ومن هنا ادرك الممثل قيمة تجسيده للعلامة وتحديد اتجاهاتها من خلال رسم الصورة المتخيلة للشخصية والمدرسة لاحق على الخشبة، وتأثير هذا التجسيد على القيمة الحسية والفكرية للعلامة، المبثوثة الى المتلقي وقدرتها الدرامية في تشكيل الفعل والحدث الدرامي، هذا لنظام لمقد الذي يشارك فيه الممثل الشخصية في طرح العلامات خضع لاحتباس لعلاقة بينهما على من يقود الاخر او من يخضع لمن، هل الممثل بتاريخيته منذ ولادة كونه انساناً فناناً مبدعاً يحمل علامات راسخة لا يستطيع التخلص منها في لهجته، وسرعة حوار، وايقاعه، وتبرته، وعلامات جسده من طول وحجم؟ ام لشخصية واعادها المتخيلة؟... وفي رأي الباحث ان الشخصية هي التي تتبع الممثل

(1) ديور، اسوير، في التمثيل، افاق واعماق، ج1، تر مركز اللغات والترجمة، (القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1998)، ص 8.

لا لعكس، فادراك الممثل ووعيه و من ثم لا وعيه هو الخزين العميق الذي يحق معايير الشخصية .. ومن هنا تبرز علاماتها من خلال ميل الممثل لبعض العلامات التي تستهويه هو لا (الشخصية) سواء كان في الأزياء ولونها وتمصاتها، أو المكياج على الوجه أو طول الشعر ولونه، أو طبيعة تحريك الحسد أو أسلوب النطق أو المشية على الخشية، أو أسلوب التعامل مع عناصر العرض، وهذا ما يجعل اختلاف تناول الشخصية المسرحية وأدائها بين عدة ممثلين بأشكال وتفسيرات وتحليلات مختلفة، ويميل الباحث في عمل الممثل وعلاماته من خلال الممثل والمخرج والكاتب المسرحي (بوريس زاحوف) 1896-1970 بقوله: "يعبر الممثل عن الشخصية التي يبدعها بسلوكه وأفعاله، أن قيام الممثل بأعادة تجسيد سلوك الإنسان إنما يهدف إلى خلق صورة مسرحية معبرة ومتكاملة، وهذا ما يشكل جوهر فن التمثيل، وتتوزع سلوك الإنسان حالتان أحدهما فيزيائية والآخرى نفسية، وليس لأحدهما أن تتفصل عن الآخر... لهذا يستحيل فهم سلوك الإنسان وتصرفاته بدون فهم مشاعره وأفكاره... وبدون فهم علاقاته وارتباطاته الموضوعية بما ينتميه المحيط من حوله"⁽¹⁾، ولكن مع ذلك فإن (الممثل) يحاول أن يقرب علاماته الراسخة في وعيه وجسده، إلى العلامات المفترضة، في تخيله وتحليله للشخصية، وأبعاد التناقضات الحاصلة في علامات الاثنين، ومحاولة مطاوعتها وديا مع الشخصية، فالممثل قد يكره اللون الأسود لأنه علامة سيئة في حياته، ولكن الشخصية تحبه كثيرا لسبب ما، هذا التناقض في تناول العلامة لأبد له أن يؤخذ على أساس التنازل الوقتي (زمن العرض) لصالح الشخصية دون الأساس بالرغبة الكامنة لكره الممثل لهذه العلامة أو تلك، يقول (أوجستو بوال) "أن التصور الأساس الذي يحتاجه الممثل ليس كينونة الشخصية ولكن رغبتها، إذ لا يجب أن يعال الممثل من أناس بل

(1) زاحوف، بوريس فن الممثل والمخرج، تر: عبد الهادي الراوي، (عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1969)، ص 17.

يسأل ماذا يريد . فالسؤال الأول يؤدي الى تكوين بحيرات الاحساس لر كدة ،
 بينما الثاني متحرك ويتميز بالصراع وهو بالتالي مسرحي⁽¹⁾ ، ولكي يحقق الممثل
 علاماته 'الراسخة وعلامات الشخصيات المتعددة من دون تناقض واضح . كان
 عليه ان يستعمل ادواته وعناصر عرضه لمرور العلامات الناتجة من فهم احدهما
 للاحر وجعلها مبنكرة ومفتحة وهذا ما يميز ممثل عن اخر في تناوله لشخصية .
 فعام للممثل ثلاثة تحديات رئيسية : وهي 1. المهارات الخاصة (ادواته الداخلية .
 لعقل والعواطف) ، و الخارجية : (الصوت والحسد) ، 2. جعل الشخصيات قابلة
 للتصديق 3. مزج المجالين الداخلي والخارجي⁽²⁾ . ومن هذه الاليات ينطلق الممثل
 كي يتعامل مع الشخصية من خلال فهمه وتحليله لها وفق النوازع البشرية الثابتة
 (القيم و الاخلاق) والمتغيرة (الطبيعة النمسية) ووفق بيئتها وحسب التحليل المنطقي
 للمرجعيات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، وازاء ذلك يجد الممثل ان علاماته
 قد رتبطت مع علامات الشخصية او امتزجت في قسم منها على الرغم من
 التناقض في قسم اخر منها ، ولكنه مع ذلك لا ينفك ان يعطي القسم الاكبر من
 اهتمامه في اقامة توازن بين ما يعتقد وما يريده وما ينبغي ان يفعله على خشبة ،
 اذ ن " واجهات الممثل او مسؤولياته هي ان يقوم بخلق واداء او عرض الحياة
 الداخلية لشخصية ، ولكي ينجح في ذلك عليه ان يتكلم بوضوح ويطلق صوته
 في رجاء المسرح وان يتحرك على خشبة المسرح بسهولة وتمكن ، وان يرتدي
 ملابس الدور بشكل لائق ومطابق للشخصية . وان يتواصل ويتعاون مع باقي
 الممثلين على المسرح⁽³⁾ ، ومثلما يجسد الممثل بعلاماته علامات الشخصية فانه
 ليس بمعزل عن علامات المحيط الاصلي لتلك الشخصية (المتخيل) ومن ثم

(1) نوال ، اوجستو: العابد الممثل وغير الممثلين ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي
 للمسرح التجريبي ، 1997) ، ص 74.

(2) ديور ، ادوين ، مصدر سابق ، ص 14

(3) المصدر نفسه ، ص 14.

علامات محيطه المصطنع كمدرج قائم على الخشبة والذي يتحرك من خلاله والاستعانة بموجوداته، فهناك مجموعة كبيرة من العلامات القائمة والتي تتشكل بذاتها والتي تولد أو تتولد من خلالها مجموعة أخرى من العلامات حيث تكون لصورة المسرحية المتمركزة على الخشبة ومدلولاتها المتحولة والتي قطع تأتي من خلال معرفة التكنيك المسرحي والحرفة العالية والخيال المطلق والذي يتشكك مع "العلاقة بين الممثل وأجزاء خشبة المسرح وعلاقته بالجمهور وعلاقته بالممثلين الآخرين"⁽¹⁾، هذه الشبكة من العلاقات بين الممثل والشخصية وبين باقي الممثلين ومن ثم الخشبة وموجوداتها وبين الجمهور تشكل بمجموعها عشرات لعلامات لمنتجة والتي تحقق تكاملاً في الشكل والمضمون الدلالي بما يحقق نجاح العرض.

الممثل كونه علامة

يطرح بعض المعنيين بالعلامة داخل المسرح افكارهم بالتقليل من شأن الممثل والتعويض عنه بعلامات أخرى ولو لفترة وجيزة، وهذا ما ذهب اليه (يان ميوكاروفسكي) في مقالته (حول الوضع الراهن لنظرية المسرح) بقوله: "حتى الممثل نفسه الذي هو أداة الفعل الدرامي قد يختفي انياً من المسرح، قد يقوم بدوره عنصر آخر كالضوء مثلاً"⁽²⁾، وكذلك اطروحات (يندريك هونزل) في مجال تحرير خشبة من قيودها البنائية والفكرية بقوله: "إذا كان التمثيل يمكن فقط في تمثيل الشخصية الدرامية بواسطة شيء ما، عندها ليس الشخص وحده قادراً ان يكون ممثلاً بل حتى الدمى الخشبية والآلة"⁽³⁾. هذه الناحية

(1) دين، الكسندر إسحق الاخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم، [القاهرة:وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986]، ص 53.

(2) كارهوفسكي، يان ميو: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، مصدر سابق، ص 48

(3) هونزل، ينديريك ديناميكية الاشارة في المسرح، مصدر سابق، ص 98.

لتعويضه عن الممثل (حتى لفترة قصيرة) بعيدة عن الموضوعية وذلك باعتبار الممثل هو المسرح ومحركه والمحفز لعناصره والجامع لها وهو الباحث الذي يمكنه لاوصاله ومن ثم هو العلامة الرئيسة لكل العلامات على خشبة المسرح "فهيما يعمل المسرح بوصفه نظام علامات من خلال استخدامه المتغير للمكونات المسرحية، فإن الممثل، خلال تاريخ المسرح الطويل، ظل بصفة عامة مهيمناً ومسيطرًا في هذا التدرج المتغير، ولهذا السبب كان الممثل موضوعاً هداماً من موضوعات الدرس السيميوطيقي"⁽¹⁾، وهذا التأكيد على أهمية الممثل كونه مجسداً لفكرة المؤلف ونصه وكذلك المخرج فإنه أيضاً يشكل علامة مستقلة عن كونه صانعها وحاملها وموصلها وبانها، وخاصة عند الممثل في المونودراما باعتباره نقطة بؤرية تسلط عليها كل ازِمات النص ثم العرض المسرحي، إذ فإن "الممثل هو المسرح كله، فيمكن الاستغناء عن أي شيء في العرض المسرحي إلا هو، أنه صلب العرض ومتعة الجمهور، ومن المفارقة أن يكون الممثل منتجاً للعلامات ومنتجاً بفعالها في ذات الوقت، فهو رسام لوحته القماشية وهو قماشها، وهو النحات وهو موديله وتمثاله"⁽²⁾، وحتى في مسرح الدمى فإن الدمية لا تعطى دليلاً حاسماً من خلال حركتها، بل من خلال الصوت الحوارية الذي يجسدها أو المرافق لها، ومن ثم فإن وجود الممثل كمنتج للعلامات جاء وفق أوليات التكوين المسرحي الذي يحتاج إلى صانع ومنفذ ومنظم ومن ثم مهيمن على كل مجريات ما يحصل على الخشبة فهو "كائن بشري يتلخص دوره داخل عمله في صنع العلامات وتحويل ذاته إلى علامات"⁽³⁾، هذا التحول الذاتي له كونه ممثل في علاماته وانتمائه لفكر الشخصية المتحولة (هي أيضاً) إلى علامات أخرى ترتبط بالمراوحة بين ذاتية الممثل كونه إنساناً حياً موجوداً وموضوعية الشخصية كونه

(1) استرن، ألين وجورج سافونا، مصدر سابق، ص 144.

(2) سفيلد، أن أوبر، مصدر سابق، ص 171.

(3) سفيلد، أن أوبر، مصدر سابق، ص 173.

إنساناً آخر متحولاً أو متخيلاً، هذا الصراع بين الممثل وشخصيته ينتمي إلى مرحلة لتناقض بين الرمزين غير المتالفين فهناك توتر بين ذاتيه المعلن وموضوعيه عمله في كل الفنون، إلا أن هذا التوتر يختبر بحدة أكثر من قرر للممثل لأن شخصيته انتماء جسداً وروحاً هي مادة فنه⁽¹⁾ ويظهر هذا التناقض أكثر وصوحاً في المونودراما فقد يوجد ممثل واحد وشخصيات متعددة فوق خشبة، لذا فالممثل هنا مصدر أساس للعلامات لأنه الموعز الوحيد للموجودات على الخشبة وفي تكوين علاقات حركية معها تؤدي إلى إنشاء علامات جديدة و مترابطة مع السابقة أو اللاحقة أو الموجودة أساساً على الخشبة، فهو علامة لتكن للعلامات، فيكون دور الممثل هو بنية من اشارات غاية في التعدد، اشارات يعبر عنها بالكلام بالإيماءات بالحركات بالوقفات بالمحاكاة بالثياب⁽²⁾، لذا فإن أداء الممثل (كونه علامة) لا يتم إلا عبر مجموعة من الاشارات تجسد الشخصية (بالإشارة إليها) خلال طريقة، العطق والملابس، والمكياج، والسلوك، وزاء هذه العلاقة العلاماتية بين الممثل والشخصية، كان لابد من استيعاب الممثل لخصائص الشخصية (التقريبية) لعدم وجود تطابق بينهما في الأساس لذا فإن العلامات عند الممثل في المونودراما أو المسرح التقليدي (الجماعي) هي إشارة للإشارة حيث لا يمكن إقامة معادلة بين الممثل والشخصية التي يمثل، وأن ملابس، وقناع، وإيماءات الممثل ليست إلا إشارة لإشارته ترمز إلى الشخصية التي أراد الممثل تصويرها⁽³⁾،

والممثل في المونودراما (كونه علامة مستقلة) يشكل الجانب الديناميكي المتحول والمتحول لباقي العلامات على الخشبة، فإن الأشياء في المسرح تماماً مثل الممثل نفسه قابلة للتحول، كما يمكن أن يتحول الممثل على الخشبة إلى شخص

(1) كروفسكي، يان ميو، حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، مصدر سابق، ص 58

(2) دوعاتيريف، بيتر، مصدر سابق، ص 77.

(3) المصدر نفسه، ص 81

أخر (تتبدل إلى شبح، وامرأة إلى رجل)⁶⁶. هذا التحول لا يحصل فقط بين الممثل وشخصيته الرئيسة، بل بين شخصية وأخرى وكذلك بين الممثل وكونه جزءاً الحشبة إلى الصالة، كعملية التحول والاندماج مع الضوء أو الدلف الدلالي مع صوت الموسيقى أو اللون.

الجسد وعلاماته

كان وما زال جسد الممثل أهم عناصره التي تتشكل من خلالها دلالاته التعبيرية عن المتكويين الفكري والجمالي للنص عند بلوغه العرض المسرحي، لذا فقد اهتم الممثل بجسده لأنه المكون الأكثر تجسيدا من خلال حركته التعبيرية الكبيرة والصغيرة أي بعموم الجسد أو أجزائه اليمائية وفيه بسط مكوناتها، وتوظيفه لبناء شخصياته التخيلية أو بعث العلامات ودلالاتها عبر تكويناته المختلفة، وعليه فإن الجسد هو علامة مستقلة بوصفه مكوناً يشكل كيان الممثل نفسه، حيث "تعتبر حركة الجسد كوسيط اتصالي موضوع علم امريكي أساسا معاصر للبونية^{*} تقريبا وهو الكينزيا^{**} وقد اكتشفت الكينزيا في شكل رئيس أن كل ثقافة تختار مخزون هائل لمادة ممكنة عددا محدداً بتشكيل صارم من وحدات الحركة الملائمة"⁽²⁾، من هنا فقد اعتمد الممثل في المونودراما بجانب سرديته وفي كثير من الأوقات على التعبير بالحركة لأنها تشكل "التأثير الأكبر والمباشر من الكلمة، حيث تكون الحركة من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار وأكثرها مرونة، بمعنى أنها تمثل أكبر مجموعات الدلالات اتساعاً وتطوراً، وقد تكون الحركة اليد أو الذراع أو الساق أو

(1) المصدر نفسه، ص 66.

* ثبوتية علم المسافة بين شخصين أو أكثر. ومنه علم البون أو البونية، ينظر يلام كبير، مصدر سابق، ص 88.

** الكينزيا: علم حركة الجسد، ينظر المصدر نفسه، ص 110.

(2) المصدر نفسه، ص 110.

لرأس و الجسد كله وتسعى الحركة الى خلق بعض الدلالات وتوصيها⁽¹⁾ . وهذا ما يحدث في خصوصية الجسد عند الممثل في المونودراما لانه بحاجة اليه اكثر من الممثل في العرض التقليدي، لان الممثل هنا يتجاوز مع ممثلي آخرين بالكلمة ومن ثم الجسد، اما في العرض المونودرامي فانه يتعامل مع شخصياته بالجسد (أي الحركة)، ثم الكلمة، وحتى عند تحوله من جسد ممثل لي جسد شخصياته الاخرى فانه يحتاج الى انشاء وضعيات جديدة في تكوين الجسد وتعبير لوجه بما يلائم الشخصية المتخيلة والجديدة عليه وبما يلائم تكوين العلامات وتسميرها اذا كانت تحتاج اليه او للتعبير المباشر (الايقوني)، ومن ثم عتماده للتوصيل الدلالي بين الخشبة والصالة، حيث تؤلف مواصفات الممثل داخل فضاء ما- طريقة مشفرة لتوليد المعنى، كذلك تفعل حركة الممثلين في اطر الفضاء، لقد استخدم سيميوطيقو المسرح الدراسات التي تتناول الجسد الانساني كوسيلة للاتصال، أي لغة الجسد من اجل تحليل وتشفير الایماء في العرض المسرحي⁽²⁾، ولكن هذه الميزة في فهم الجسد لا تقتني على حركته فقط وانما حتى في سكونيته القائمة على لغة الجسد المعبرة وهذا ما يدع جسد الممثل في المونودراما يعتمد عليه في اتصال الفكرة والمعنى الدلالي عبر تالف حركاته لكي يتأكد ان هذا الترابط والتناسق موح بايصاله للعلامة ودلالاتها عبر سيورة معقدة ومتكاملة، إذ "ان الجسد خزان للدلالات فهو يدل من خلال حركته ويدل من خلال سكونه"، ان سكون الجسد ليس سكونا ماديا، ان السكون وضع اصلي في الجسد انه الكوه التي تطل منها الذات الفاعلة في لسكون على ما سيصدر عنها⁽³⁾، ومن ثم فان جسد الممثل في المونودراما حر في اتاحه للعلامة (الحسية والفكرية) عبر التخلص او تحجيم شكله القديم (أي

(1) اسعد، منامية، الدلالة المسرحية، مصدر سابق، ص 90.

(2) استون، الن، مصدر سابق، ص 163.

(3) سكراد، سعيد، السيميائيات، مقاهيمها، وتطبيقاتها، مصدر سابق، ص 210.

شكل للممثل أو الشخصية الرئيسية) وإنشاء تكوينات جسمية جديدة (أي علامات جديدة) عبر مجموعة من الشخصيات المسندة أو التكوين الجسدي المتلف (المكون للعلامة) مع الموجودات على الختبة وعناصر العرض عامة، لـ "الحسد يعلن عن رغباته من خلال الاعلان عن اشكاله ، وتاريخ الحسد هو تاريخ الاشكال وتاريخ البحث عن الاشكال"⁽¹⁾، هذا اللا تموضع للجسد في حيز منفتح قاده الى فهم اكثر للبقعة التي يمثل عليها وجعله اكثر وعيا في "التعبير عن تربط الجسد ومحيطه، إذ "تزداد اهمية جسد الممثل وحركاته كلما تحررت خشبة المسرح من الاشكال المعمارية الثابتة والتقليدية كالأوبرا ومسرح العلبة الايطالية"⁽²⁾، ومرد ذلك ان جسد الممثل لاسيما في المونودراما هو الذي يحدد بنية الفضاء المسرحي، وكل الموجودات وعناصر العرض المسرحي، او ممكن لعرض المختار، وهو الناطق الرمزي والتاريخي والشكلي لها، أي بمعنى اخر هو الحر في حركته الجغرافية وتوزيع مكوناته في نطاق حيزه المختار، لذا كان "الممثل حامن العلامة الرئيسية في العروض المسرحية بلا استثناء، وبالتالي فان حركاته هي التي توحى بالفضاءات من خلال الاستبدال الاستعاري الرمزي لانساق العلامات الاخرى"⁽³⁾، وهذا هو حال الجسد عندما يكون ديناميكيا ومنتجا لعلاماته عبر هذه الفعالية الحركية إذ ان "الجسم في حالة حياة هو شيء اكثر من جسم يحيا الجسم في حالة حياة يهدد حضور الممثل وادراك المشاهد"⁽⁴⁾، وهذا ما يجعل المتلقي (لاسيما في العرض المسرحي المونودرامي) في حالة ذهنية ذات ديمومة واعية الى النمط الحركي وكثافة الدلالات المعطاة من خلاله.

(1) المصدر نفسه، ص 212.

(2) اليوسف، اكرم، مصدر سابق، ص 123.

(3) المصدر نفسه، ص 130.

(4) دريب، وجنيو- الجععم المتعدد، تر: اليان ديشا- بريا، في كتاب. طاقة الممثل. مصدر سابق

الايقاعية الحركية المضافة

من انديهي ان يعبر الممثل عن الشخصية التي يجسدها من خلال تحيله الدقيق لابعادها الطبيعية والمكتسبة من الحياة أي انتماءها الجغرافي والاقتصادي (الطقي) والعرفي (الاجتماعي) ممزوجة بطبيعة الحال بتأثيرات الممثل نفسه وإستقلطانه على ابعادها للخروج بها في حدود العقول، وتأتي بعد ذلك افعال الممثل وتصرفاته على الخشبة، ونقصد بها الياته الحرفية من جسد وصوت وفهم دقيق لايقاع الشخصية وطريقة نطق الحوار وتقطيعه ومن ثم ترجمة ما يريد المؤلف والمخرج من تجسيد لهذه الشخصية وفق الرؤية الفكرية وجمالية لها عند ذلك تقول ان هذه الشخصية، أصبحت منتمة للوسط والرابطة التي تعيش فيها، ولما كان الجانب النفسي هو المهيمن على كل ابعاد الشخصية كونه منتجاً اجتماعياً محفزاً لجمل التصرفات السلوكية للانسان، ولما كان ايضاً لجسد هو المعبر الحركي للرغبات وتنفيذها، فعند ذلك يصبح التقاء هاتين الصفتين (لنفسية والجسدية) هما المعبران عن سلوك الانسان ومن ثم سلوك الممثل في فهمه للشخصية وتجسيدها، وفق مشاعرها واحاسيسها فان قيام الممثل باعادة تجسيد سلوك الانسان انما يهدف الى خلق صورة مسرحية معبرة ومتكاملة وهذا هو ما يشكل جوهر هن التمثيل⁽¹⁾، ان التقاء هاتين الصفتين وتحريكهما باتجاه هدف ما وباعث ما، تحدد من خلالها الشخصية وجهتها ومسارها ومطالبها ورغبتها وعند ذلك يبدأ الصراع الدرامي في التحرك باتجاهات عدة، ولما كانت هذه الشخصيات قد دخلت لعبة هذا الصراع بمختلف الاشكال، فكان لابد من تنظيمها تنظيمًا إيقاعيا أي السيطرة على فعلها من خلال ميزان تعول حركته وسيطرته للممثل صاحب الفعل والرغبة لخلق حالة تتناسب فيها الحركة مع الفعل لنمسي، فالإيقاع إذن "هو التجربة التي نلقاها حين يتسق تتابع من

(1) زحرفا، بوريس، مصدر سابق، ص 17.

الانطباعات السمعية والبصرية في مجموعات متواترة ذات نبرة خاصة. وبحسب شدة الانطباعات يتم التعبير عن تجربتنا بدرجات من الانفعال الوجداني والعقلي تتفاوت ما بين الشعور الداخلي الخالص والحركة الجسمانية⁽¹⁾، هذا التنظيم لانفعال الممثل ومن ثم الشخصية ومدى تأثيره في حركته الجسمانية له ما يسوعه في السيطرة على نسقية أو التلاؤم بين الحالتين الوجدانية والحركية وضمن عدم خروجهما عن المألوف الطبيعي أو أحداث اختلال في التعبيرات وردود الأفعال غير منسجمة مع متطلبات الحركة الفعلية على خشبة، ومن ثم وصول صورة غير متطابقة بين الفعل الحركي والحسي أو النفسي. لا شك أن الشخصيات المسرحية لها دور في تحديد الإيقاع. فقد يكون تفكيرهم بطيئاً وحركتهم بطيئة وخطواتهم ثقيلة، أو ثابتة، وقد يتصرفون بالعجلة أو بسرعة التفكير ومضاتة و البهجة، كل واحد من هذه المجموعات يشكل إيقاعاً مختلفاً في سلسلته⁽²⁾، وعندما نقرب أكثر من فهم الإيقاعات في المسرح فنعرفه على الآتي: "خلق انسجام بين أجزاء العنصر المسرحي الواحد، أو بين العناصر كلها، والإيقاع في التمثيل هو ملاحظة التآلف الصوتية والحركية ومدى ارتباطها، أما الإيقاع الإخراجي فيدل على العلاقة الانسجامية بين الإضاءة والتمثيل والمنظر"⁽³⁾، ولوركرنا اهتمامنا على إيقاع الممثل الذي هو بالتأكيد إيقاع التمثيل نجد التعريف السابق لا يؤدي الفرض في تكوين إيقاع منسجم وواضح، فارتباط الجسد والصوت، أو تآلفات الصوت مع الحركة هو محدود الأثر في تكوين موازنة إيقاعية مقنعة من دون باعث داخلي نفسي يحكم هذه العلاقة حيث يميل الباحث إلى فهم الإيقاع على أنه علاقة طردية بين الحالة والفعل، أي بمعنى تناسب الفعل الحركي للممثل أو الشخصية مع طبيعة الحالة

(1) دين، الكسندر؛ مصدر سابق، ص 353.

(2) المصدر نفسه، ص 354-355.

(3) حمادة، إبراهيم، مصدر سابق، ص 86.

لوحداية السائدة على خشبة في تلك اللحظة، فإذا تفوقت الصفة الحركية على الوجدانية أو بالعكس، نقول ان الإيقاع أصبح أعلى أو أسرع و انطا من المؤلف و الطبيعي، هذه المفاهيم الإيقاعية تشمل العروض المسرحية التقليدية عموم ومن بينها العرض المسرحي المونودرامي ولكنه يتميز عنها كونه للممثل وحيدا على خشبة، يتواصل في تمثيله وعرض شخصيته دون اللجوء الى ممثل ثان يساعده على ضبط تألفاته الإيقاعية، لذا توجب عليه تكوين منظومة إيقاعية خاصة به (ليست بمعزل عن الإيقاع العام) يستطيع من خلالها ابعاد حالة الملل التي قد تحدث بسبب السردية المرافقة ووجود ممثل واحد طوال العرض يطرح شكواه، فكان لابد من وجود موازنة جديدة لجسد الممثل وحركته وصوته في المونودراما عن سواء من خلال إيقاع حركي وصوتي متواتر مضاف يتناسب مع الحالة الوجدانية لأحارجها تؤمن ابقاء المتلقي في حالة من الانبهار والدهشة والاستمرارية في المتابعة عبر ضربات إيقاعية يأخذ فعلها بين الحين والحين وتضمنها داخل الوحدات الحوارية أو الحركية الكبرى أو الإيمائية، وذلك بتقسيم الحوار الى ضربات أو وحدات و اختيار مكان مناسب بينها، وضمن حركة الممثل وإيماءاته لغرض زيادة المؤثر الوجداني الواعي للمتلقي كالمثال الآتي (إيقاع حركي مضاف+ جملة حوارية+ إيقاع صوتي أو حركي مضاف+ جملة حوارية+ إيقاع صوتي وحركي مضاف+ جملة حوارية+ إيقاع حركي بسيط+ جملة+ إيقاع حركي أكبر(مضاف)... ولكن من الصعوبة تضمين هذه الإيقاعات لمضافة في العرض المسرحي التقليدي، لأن الزمن فيه لا يعطى للممثل الوقت بالمجازفة بإيقاع اضافي مكرر، لأنه محاط بممثلين آخرين يحددون زمن هذا الإيقاع ودرجته، اما الممثل في المونودراما فهو من يقرر زمن إيقاع فعله وعلاماته و اختيار موقعها ووقت حدوثها لأنه المسيطر الوحيد على منظومته العلاماتية واعتمادها التنوع الإيقاعي عند تغيير المشاهد أو استدعاء لشخصية جديدة و اضافة الماصل الحدي (الانتقال بين الشخصيات) بين هذه الشخصيات أي ايجاد منفذ إيقاعي مناسب للتحويل بين الشخصيات أو داخل الشخصية ذاتها أو الانتقال

من حيز إلى آخر على الخشبة أو استخدام المهمات المسرحية يجعلها تصدر أصواتا تعزز حدة الانبهار الإيقاعي.

المساندة، الخيال-الاستدعاء

طل المسرح منذ نشأته تكويناً جماعياً يجد الممثل فيه العون عند المواقف المحركة التي غالباً ما تحصل للممثل وهو على خشبة المسرح، ولكن هذه الطمأنينة تكاد تكون غير واضحة عند الممثل في المونودراما لأنه يقف وحيد فوق الخشبة، ليس له مساندة من ممثل ثانٍ مما يجعله في حالة قلق غريزي بأنه قد ينسى حواراً أو حركته لسبب ما بوجود ضغط نفسي من الصالة ومن فيها من النظارة المتربصين لحركاته الصغيرة والكبيرة، ومن هنا كانت أهمية وجود وسائل تجعل الممثل في المونودراما يقلل من الاحساس بإمكانية حدوث ذلك الخطأ بنسب ضعيفة بالتقليل من وطأة الاحساس بالوحدة وضعف المساندة وهيمنة الصالة عليه، فـ "على الرغم من أن الممثل لا يرى المتفرجين إلا أن الصالة حية تتنفس، وهذه الأنفاس تطلق الممثل إلى درجة تفوق التصور، وكلما زاد إصغاء الممثل لتردد الأنفاس الخفية، ازدادت سيطرة الهلع عليه"⁽¹⁾، هذه السيطرة من الصالة وجمهورها تفقد في بعض الأحيان تركيز الممثل لاسيما في المونودراما لأن أدائه للشخصيات والانتقال السريع بين أكثر من واحدة تجعله في حالة انتباه عالٍ ومستمر، وإن أي حركة غير طبيعية تحدث هنا أو هناك تحول هذا التركيز والانتباه إلى تشويش في فرز الشخصيات المتلاحقة ومجاراتها وربما عدم لسيطرة على حركته وتوازنها فوق الخشبة حيث "يتذكر الممثل بأنه دخل إلى الخشبة وهو يحمل فكرة فنية ما، لكن ها قد مر ثلث المشهد الهام ومع ذلك فهو لا يتذكر مطلقاً ماذا فعل أو ماذا قال وها هو يحاول السيطرة على نفسه، ويحاول

(1) ريوخا، بوريس: أعداد الممثل، تر. توفيق المؤذن، (القاهرة: مكتبة ملبولي، 1998)، ص

إخصاء تصرفاته على خشبة المسرح لرقابه وعيه، وهنا يصبح هو ذاته موضوع انتباهه-تصرفاته ومعاناته الخاصة على خشبة المسرح"⁽¹⁾، هذا أتركيز على تركيز الممثل نفسه قد يوقعه بمشكلة خطيرة، وهي تذبذب تجسيد الشخصية ومعارات نسيانها لأنه قد انصرف الى ما يجري له من مشكلات في انتباهه وتركيزه العام من دون رؤية ما يحصل له وما يجول حوله على الخشبة وهنا كان لابد من تشغيل (المسيطر الإضافي) في إنشاء تجسيده الفعل المسرحي وذلك بترك مسافة بينه وبين الشخصية لا تسمح باندماج يغيبه عن وعيه الآنني ومن ثم إصعاف قدرته الذهنية عن معرفة أين يقف وماذا يفعل هنا لذا لا ينبغي على الممثل عندما يعيش الشخصية بصدق وعمق على الخشبة ان يفقد ذاته ويذوب تماماً في الشخصية ولو للحظة واحدة، ان قانون الممثل لا ينحصر في الاندغام او الانصهار بين الممثل والشخصية بل في وحدتها الديالكتيكية التي تفرض وجود طرفين متناقضين حتماً الممثل-المبدع-والممثل الشخصية"⁽²⁾، ويرى الباحث امكانية تطبيق فكرة مختبرية تدخل في تكوين منظومة ادائية ونفسية عند الممثل في المونودرام تجعله في حالة تركيزية، إلا وهي عدّه أن الشخصية التي يجسدها ممثلاً ثانياً يساندّه على الخشبة وليس شخصية مسرحية وهمية قد استدعاها وتعامل معها، وهذا الأمر له اسناد نفسي قادر على جعله مطمئناً (بالخيال) بعيداً عن لتوتر ومن خلاله يعرف كيف يصارع مظاهر السيطرة السلبية بقوة التركيز والانتباه (المضاف) وبما ان الممثل في المونودراما قد جعل من الشخصية ممثلاً ثانياً (اختباري) فانه يستطيع بتخيله المركز كذلك ان يتصور بان كل الموجودات على خشبة من (كرسي، منضدة، قديح، سرير) هم ممثلون يتحركون امامه جيئة وذهاباً، وكذلك ينظر الى الصالة الممتلئة على انها فارغة بلا جمهور الا من زميل واحد جاء لمشاهدته او مخرج ينظر الى مستوى أدائه، واذا حدث ان وقع خط ما

(1) ز حوفا، نوريس، مصدر سابق، ص 112.

(2) المصدر نفسه، ص 51.

أدى إلى الارتباك فإنه يستطيع أن يحاور موجوداته على الخشبة بحوار مصطنع أو حركية دكية أو إيماءة متخيلة للتعويض زيثما يستعيد قدرته على التواصل من جديد أو أن يصور شخصياته بدون حوارها أو حركتها النفسية من خلال (الاستوميم) أو التصور الارتجالي المتخيل الذي هو التفسير البصري لكل لحظة من لحظات المسرحية وهو وضع الشخصيات في مواضع بحيث توحى بمواقفها الذهنية والوجدانية تجاه بعضها البعض الأمر الذي يؤدي إلى نقل طبيعة المواقف الدرامية إلى النظارة دون استخدام الحوار أو الحركة⁽¹⁾، هذه الحيلة التحليلية التي تمثل إشارة للإشارة (أي الإشارة إلى الشيء من دور تجسده كملا) أبرز ما يمكن للممثل المونودرامي إن يفعله في تجسيد الشخصية وتلافي نسيان جوانبها أو وقعت، ومن ثم فإنه قادر على جعل من فهمه التحليلي ابتكار علامات ارتجالية جديدة، تعطيه الامكانية والسيطرة على مكوناته فوق الخشبة، حيث يرى للممثل قطعة حبل على الأرض وبمساعدة خياله ينسب للحبل ذهاب صفات ليست من طبيعة الحبل في شيء، -صفات الثعبان يجد في نفسه العلاقة لداخلية المناسبة التي تجد بدورها حالا الشكل التعبيري الخارجي لتصرفاته وأفعاله في تعامله مع الحبل كما لو أنه ثعبان⁽²⁾، ومن ذلك فإن استخدام الممثل في مونودرام ما خاصية الخيال هذه لا لتعطي بمض أخطائه الحاصلة على الخشبة فحسب، بل لتدعيم فحكر العرض المسرحي وصورته من خلال (الإيماءة المتخيلة) وذلك بإنشاء أفعال حركية وصوتية دون الحاجة إلى استخدام الموجودات الواقعية في تنفيذها كقطع الديكور أو الأكسسوار أو المهمات المسرحية، حيث يصور الممثل بواسطة مجموعة من الحركات التقليدية كيف أنه يقفز فوق الحواجر ويتسلق أراج متخيله ويطا عتبة متخيلة، أو يفتح باباً متخيلاً⁽³⁾، فالرمز في

(1) رين، الكمنتر: مصدر سابق، ص 251.

(2) زاحرفا، بوريس، أعداد الممثل، مصدر سابق، ص 125.

(3) هليزسكي، يوري، الاتعان والموضوع في المسرح، مصدر سابق، ص 139.

المونودراما هو في الماضي، ومن ثم فإن الفعل أصبح ملك الماضي لا الحاضر ولا المستقبل، أي أن الزمن قد ارتبط بالنفس أو الفعل النفسي، إذ إن "الزمن في المونودراما هو زمن نفسي، لا يتقيد بلحظة تاريخية معينة لها التزاماتها المسعة على طريق الفعل"⁽¹⁾، هذا الزمن الحر والفعل المقيد المرتبط بقرائن الشخصية (وأيضا يستطيع أن يحوله الممثل إلى فعل مفتوح) ولد علامات رجعية استند منها الممثل عبر شخصيته باستخدام الفعل والتجسيد المتخيل المطلق وكذلك (الحلم) المعزز لطروحات الشخصية المعزولة، هذا على صعيد الفكر أما على صعيد الاستغلال العلاماتي ودلالاته والصورة المرئية الجمالية فقد أفاده في حرية التحرك متجاوزا قيود المجتمع وأحكامه فهو حر لأنه يحلم ويتخيل فلا رقابة على ذلك، وبذلك فهو عندما يستدعي شخصياته لا يراعي الزمن التاريخي الواقعي بل الزمن المسرحي المختار وحتى ملامح شخصياته تبدو حرة لأنها في الماضي وليست في الحاضر كلها من نسج خياله وهو قادر من خلال وعيه وتركيزه استدعاء شخصياته في زمن مسرحي قياسي (خاص) وحر مزيلا حالة التناقض بينه كممثل وبين شخصياته المستدعاة (المختلفة في الطباع والسلوك) ولكن كيف يوفق الممثل بعمل انسجام بينه وبين سرعة استدعائه لشخصياته المتناقضة في لصفات والتوجهات والقدرة على تحجيم الزمن في هذا الاستدعاء؟ بالتأكيد أن الممثل في المونودراما يعتمد على قدرته في التكيف الخاطف على استيعاب كل هذه الشخصيات المتناقضة والتركيز العالي على الفرز والقدرة على التخيل لسريع لمفرداتها فمثلا يستدعي الممثل الشخصية (أ) ثم التقدم للشخصية (ب) ومن ثم وبسرعة زمنية قياسية الرجوع إلى (أ) مرة أخرى ثم الوثوب إلى الشخصية (ج) ثم الرجوع إلى الشخصية الرئيسية وهكذا، وعند ذاك فإن الممثل في المونودراما مهيم على زمن المسرحية وزمنه الخاص الحر ويحدد من خلال جملة مؤثرات

(1) صليحة، نهاد: مصدر سابق، ص 150.

تخضع لمكرة وعيه العلاماتي في التعامل مع شخصياته وزمن استدعاءه وعرضه لها وأهمها

1. القدرة على فرز الشخصيات والتفريق بين خصائصها كل على حدة
 2. حساب زمن استدعاء الممثل لشخصيته الرئيسة
 3. حساب زمن استدعاء الشخصية الرئيسة للشخصيات المتوألدة.
 4. الزمن القياسي لتمثيل كل شخصية (فترة التمثيل القياسية داخل الشخصية الواحدة).
 5. حساب زمن الرجوع والتقدم لتمثيل الشخصيات السابقة واللاحقة.
- هذا الزمن الحر يمثل خصوصية تتعلق باستمائه لواقع يتناسب وطول فترة العرض ومتطلباته في صورة الحكاية وانتقالاتها المكانية والزمانية والتاريخية إذ ندرك أن الزمن في العرض المسرحي يوجد داخل الزمن الواقعي لكنه ليس محكوماً به أو بحدوده⁽¹⁾، وتزداد هذه الخصوصية في المونودراما لأنها تمثل زمناً متعلقاً بالماضي أكثر منه في الحاضر ويتعلق برمن منتقى وخاص حيث الانتقال لقياسي الحر بين شخصية وأخرى، أي اقتطاع للزمن داخل الزمن المسرحي نفسه، لأن الممثل لا يعنيه بهذا الزمن إلا التواريخ المتعلقة بذكرياته في استدعاء شخصياته فإذا كان الزمن المسرحي يعني "الصلة التي توجد بين الزمن الحقيقي للعرض المسرحي تلك المدة التي يعيشها المتفرج والزمن الوهمي"⁽²⁾، فإن الممثل في المونودراما يجد صلة ثانية (مستقطعة) بين زمن العرض والزمن الوهمي المتخيل داخله هو زمن وهمي خاص به يتحكم به لأنه المهيمن على الموجودات في حيز الخشبية والصالة وعناصر العرض وأحداثه أي إذا شئنا أن نقول أنه (رمن المونودراما) الخاص.

(1) هتون، جوليان، مصدر سابق، ص 37.

(2) سميلد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 265.

الممثل في المونودراما بين السردية والفردانية

كثيراً ما نسمع بالسردية أي الحوار المستمر المتوالي على لسان ممثل واحد وراوٍ يعق على الأحداث والشخصيات أو تجسيدها على خشبة حيث يكون لسرد "هو فعل وعملية إنتاج النص السردى وتختلف أشكال مخاطبة في وجهات نظرها السردية، السرد بضمير الغائب، العالم بكل شيء أو السرد بضمير المتكلم الذاتي. وبعد السرد بضمير الغائب أكثر موضوعية من السرد بضمير المتكلم حيث يعمل على إخفاء عمل المؤلف ووساطته مما يجعل الحقائق والأحداث تبدو وكأنها تحدث عن نفسها"⁽¹⁾، والذي يهمنا هنا أن السردية على لسان الممثل في المونودراما تعني الحديث بضمير الغائب لأن شخصياته كلها مستدعاة من الماضي وينوب عنها في رواياته بصفة الغائب الحاضر لا الحاضر الغائب، لذا فإن هذه السردية تشكل جوهر العمل المونودرامي للممثل، إذ تكون مادته الرئيسة لوصف معاناة شخصياته وكشف أسرارها المخزونة، إذ يتولى في إخراجها شيئاً فشيئاً، عبر استدعائه تلك الشخصيات المتخيلة من الماضي وتحدث عنها في لحظة وعي أو إهاقه شعورية مفاجئة، ويطيبة الحال فإن صفة الحوار هنا تضمحل بهما المتداول الذي يحدث بين شخصيتين أو أكثر فالسرد حوار يصعد إلى مستوى الجدل مع النفس ومن ثم يصبح من الصعوبة خلق تجاذب مثير في لغة المخاطبة لوجود ممثل واحد وشخصية واحدة تبرز باقي الشخصيات العديدة، وحتى الحوار الذي تنشئه الشخصية الرئيسة مع الشخصيات الأخرى، أو بينها يبقى أسير وجود مصدر واحد له، ولا يعطي الجمالية عند مشاهدة عدة ممثلين أو عدة شخصيات تتحدث على خشبة فإن "انعدام الجدل في الأداء يعدم الحوار بالمعنى الحقيقي، فالممثل في المونودراما قد يقيم جدلاً مع نفسه، ولكنه جدل رائف أد هو أحادي المنظور"⁽²⁾، وقد في يكون هذا الرأي فيه حكم قاسٍ،

(1) تشاندلر، دانيال: مصدر سابق، ص 129

(2) صبيحة، نهاد: مصدر سابق، ص 149.

لان الحوار مع النفس أو جدله لا يعني زيف المعنى أو صدقه بقدر ما هو استيصاح ما تكبدته الشخصية من ماسٍ مرت بها، و دائماً ما تكون مخاطبة النفس (خلوه صادقة) لانها بعيدة عن الآخرين وبطبيعة الحال فان الممثل في المونودراما يستطيع عبر قدرته على فرز الشخصيات من الناحية الجسدية والصوتية والنفسية في جعل هذا الجدل (بين الشخصيات القائمة الحاضرة) قريب من الحوار الذي شاهده ونسمعه بين ممثلين أو أكثر على خشبة من خلال لجوئه الى تصوير شخصياته المستدعاة على شكل دمية أو تكوين خشبي على هيئة اسنان حتى لا يكون فعل الحوار أو الجدل والرد عليه قائماً عبر شخصية الممثل الرئيسة فقط دون هياكل أو أشكال مترجمة للشخصيات الأخرى وهذا بدوره يحقق مبدأ التنوع العلاماتي في تكوين نماذج الشخصيات عبر تلك الأشكال وكسرها حاجز الضجر أو الملل الذي قد يحدث على خشبة ومن ثم الصالة، بفعل وجود ممثل واحد يسرد على خشبة، ان فهم الشيء يعني وصف ما جرى أي الماضي، وحتى لو كانت الأحداث في الوقت الحاضر القريب فان مجرد نطق الممثل بكلماته السردية يعني انه يذكر إحداثاً (جرت) حتى قبل ساعة أو دقائق إذ يرتبط السرد بعملية روى الأحداث أو قصتها باستخدام الفعل الماضي⁽¹⁾، لذا فان شكوى شخصيات الممثل في المونودراما نابع من احساسها بالضيم الذي وقع عليها أو حدث جرت عليها مع (اصدقاء، حبيبة، سلطنة، عرف، تقاليد)، ومن هنا فان الأحداث في المونودراما تركز على "ما كان وما كان يمكن ان يكون"⁽²⁾ أي التمني ان تلك الأحداث لو لم تقع واستطاع تصحيح مسارها قبل وقوعها، ان ديناميكية السرد تحدث من خلال قدرة الممثل على تصوير الحدث الكبير من حجمه وتصوير الشخصية أكثر معاناة من حقيقتها واقتناع الجميع بعدالة ما

(1) هارف، حسن علي: الخصائص الفنية في المونودراما، اطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد،

جامعة بغداد، 1997، ص 10

(2) صليحة، نهاد: مصدر سابق، ص 150.

يطرحه وما يصوره (حتى لو كانت اكاذيب). وهنا يؤكد الممثل في المونودراما مهارته التمثيلية في التعبير عما يحسه أو الذي يريد إيصاله عبر هذا الاحساس أو لاقناع أو التخيل فإن أهمية حادثة ما ربما تكمن ليس في الحادثة نفسها ولكن فيما يقل عنها⁽¹⁾. ومن هنا فمن غير الممكن وجود مونودراما بدون ممثل قادر على اكمال هذه اللعبة، أي الاستحواذ على اذهان من في الصالة ومشاعرهم وحثهم على انعطاف مع باي شكل من الاشكال فهو معيار لمعوله وقضيته ومسودتها بأي شكل من الاشكال. فإن الادائية في الكلمة المسرحية لا تعمل إلا د خل التعبير الخيالي الخاص بالكلمة الوهمية فإن صاحب الممثل قائلا (أنا موت) فهو لا يؤكد انه هو نفسه يموت ولكنه يؤكد ان الشخصية تقول نه تموت⁽²⁾. ومن هنا فإن الممثل في المونودراما قادر على التخفيف من تأثير شدة غربة شخصيته وتقليص نبرة الحزن والبكائية عبر أداء متوازن في وعيه واسلوبه الفكري. للتخفيف من فكرة ان الشخصية المونودرامية هي (بطل مكسور) لا بد من لشفقة عليه والسخط على المجتمع الذي أوصله الى هذه الحالة، ومن هنا جاءت الفكرة بأن المونودراما تتمتع كشكل فني بالكثافة الشعورية النابعة من تركيز الحدث الدرامي في شخصية واحدة تلح على وجدان المتفرج طول لعرض⁽³⁾. وهذا ما سوف يدفع الممثل في المونودراما إلى ان يجتهد مع نفسه ليجعل من شخصياته بعيدة عن انغلاقها وتدمير ذاتها وطبعاً هذا لا يحدث إلا بتحديث بنية الكتابة للمونودراما ونصها وجعلها أكثر طليمية في تدوله الحدث والشخصيات واتصالها بالحاضر، أو الازاحة في بيه النص ومن ثم العرض، و إمكانية الانفتاح والتغير الاجتماعي لا الانشغال الفردي بعموم البطل الواحد وشخصياته المبعثرة. ومن هذا فالممثل في المونودراما قادر على ان يحيل هذه

(1) استون، آني وجورج سافوا، مصدر سابق، ص 86

(2) مصيد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 47.

(3) صليحة. نهاد، مصدر سابق، ص 150

لصردانية إلى نهج نقدي للمجتمع لا الفرد وأناقيته. والتمثيل بوعي معرفي لحقيقة مشكلة ومسبباتها ونتائجها وما هي العبرة منها، لا السكاء عليها و جترر لدموع من النظارة على حدث مضى وانتهى.

الإيماءة وعلاماتها في المونودراما

كان ولا يزال التعبير الإيمائي عنصرا أساسيا في إنشاء لغة شارية ر مرة إلى معنى ما يفهمه الجانبان (مصدر الإشارة والمتلقي) وأصبحت هذه لغة الإيمائية مختزلة لأفعال جسدية كبيرة ومعبرة عن حمل طويلة وحوارات سرديّة مفعمة بالطول، بإشارات صغيرة في العين أو الحاجب أو الشفة و الأصبع، أو إشارات كبيرة كالاستدارة بالجسم أو الرأس، حيث تعطي دلالات أقوى من هذه لحوارات و السرديات الطويلة، ولكن هذه الإيماءة لا تكون مترجمة أو بديلاً حرفياً لفعل حركي أو حوار لفظي، أي بمعنى أنها لا تكون وأصفة بـ معبرة ومختزلة عن ذلك الفعل أو اللفظ والتعبير عنه بقيمة دلالية أعمق وأبلغ من الأتيان به "فإنه بمجرد أن تصبح الإيماء موضوعا لخطاب وصفي، فإنها تفقد كل خصوصيتها، وتختزل إلى مستوى نص ولا تعبر عن حجمها وقسرتها الدلالية ومكانها في الرسالة المسرحية الشاملة"⁽¹⁾، أي هي فعل فيه من الدلالة يصل إلى حد إنشاء موقف فكري مؤثر في سير الأحداث، إذ "تكمُن في قدرتها على إنشاء موقف اللفظ تتصبح علامة تعين حضور مسرح الممثل"⁽²⁾؛ وعلى هذا الأساس فهناك لغة الحوار ولغة الجسد، ومن لغة الجسد تنمّرع لغة أعمق وأحذر هي لغة الإيماءة التي ترمز إلى معان كثيرة وعميقة. لذا يستخدم البشر لفتين منفصلتين تماما، أحدي هاتين اللغتين هي اللغة اللفظية أو اللغة لندقة لنقل المعلومات وللتعبير المبطني وحل المشكلات، لكن هناك لغة أخرى تسمى لغة

(1) استون، ألين وجورج سافونا، مصدر سابق، ص 163-164.

(2) إيلام، كبير، مصدر سابق، ص 114.

الحسد تعبر عن الجوانب الأكثر حقيقية من ذواتنا، من مشاعرنا و انفعالاتنا وحاجاتنا و تحاضراتنا فمثلا حركة حاجبي العين بسرعة مفاجئة برفعهما تعبر عن الدهشة السارة، وكذلك عندما تقوم بتحية صديق قديم لنا بالالتسامح و اليماءة بالراس

ان اليماءة تعطي مدلولاً حميمياً وعاطفياً مباشراً أو أي شيء آخر المطلوب عدم الإفصاح عنه من خلال الكلام أو الجملة المنطوقة لغاية ربما لتكون أكثر وقعاً من خلال الرمز والاتجاه المطلوب البحث عنه إذ تبدو اليماءة كما لو كانت تصوراً لمسكوت عنه في الكلام... وفي أفضل الحالات تستخدم اليماءة لعرض ما لا يستطيع قوله، فهي تعرض المشاعر التي لا يقولها الخطاب⁽¹⁾، وجاءت اليماءة في المسرح المعاصر (الاسيما في المسرح المونودرامي) لتعزيز كيان اللغة المسرحية بإعطائها مدلولات رمزية تقلل من هيمنة الكلمة أو الحوار و السرد، الذي يستخدمه الممثلون واستبدالها بأخرى جسدية لتكون معياراً جديداً للتعبير عن الذات والسلوك والأهداف وفي العصر الحديث فإن المسرح الذي يهتم بالإيهام... يعتنق فكرة داهع الشخصية ويستخدم اليماءة الذي يهدف إلى محاكاة و تمثيل الحياة... أن الأساليب الحديثة... تسعى إلى طرق لاستبعاد الكلمة لصالح اللغة الجسدية⁽²⁾،

عندما جاء دور الممثل في العرض المسرحي المونودرامي باتت اليماءة أكثر أهمية في بنية العرض المسرحي وتثبيتها ضمن آليات راسخة تتعامل معها كجزء حيوي وأساسي في أدائه، فإذا كانت اليماءة في العرض المسرحي لا غريقي هي شورية تعتمد اللفظ في تصوير الأحداث والأفعال خارج الحشبه فإنها باتت في العصر الحديث ومع ظهور فن الرقص وتطوره، تتجه إلى تفعيل الحسد وحركته بدل لكلام المنطوق، فإن دور اليماءة في آلية أداء الممثل المونودرامي هي دخول

(1) سميلد، أن اوبر، مصدر سابق، ص 211.

(2) استون، الين، و جورج ساهوما، مصدر سابق، ص 167.

كجزء أساسي في صلب العملية المسرحية لتعطي معنى أكثر وأكثر مساحة في
لفعل المسرحي والتعبير عن المكثفات النفسية والسلوكية للشخصية، إذ يعبر
لممثل بحسده طوال الوقت مع مرافقته للفظ وكسر حالة الملل التي قد تحدث من
سمرار حالة السرد إذ تمتلك الإيماءة معنى خاص بها فهي مكشفة مهمة قول
عرض- عدد من الأشياء⁽¹⁾، أي استخداماتها للتعبير عن أكبر عدد من المؤثرات
والأحداث والأشكال وعليه فلا بد من إيماءة مميزة لعمل الممثل في المونودراما
وبعدم اقتصارها على التعبير الاختزالي بل إنشاء إيماءة ذات موقف فكري يزاء ما
جري وما سوف يجري أي بما يشبه (الإيماءة التكوينية) التي تكون رمزا موقفيا
قادما في إشارة لتغيير الأحداث بوعي فكري أي بمعنى أن تكون ذات مدلول
واضح للشخصية والمتلقي وتبنيها عن حدث مستقبلي متأسس لا مجرد استخدامها
للاستفناء عن الكلام أو الجملة المنطوقة أو اختزال لفعل حركي بل تكوين
تصور ما سوف يكون في ضوء فهم ما كان موجوداً وما كان ممكن أن
يكون، ففي مسرحيه (أصيه التم) لتشخوف حيث يثور (فاسسي لعجوز) في
أخر المسرحية بتعليمه أبواب المسرح والخروج من سجنه المظلم إلى عالم
أكثر تفتألا كرد فعل دلالي على الأعراف الاجتماعية السائدة والتي أوصته إلى
حافه الجنون، ولا يقتصر دور الإيماءة التكوينية على المونودراما فقط بل حتى في
المسرح التقليدي كما حدث في مسرحية (بيت الدمية) (لابسن) إذ أن صفة الباب
من قبل نورا هي فعل الإيماءة الاحتجاجية في تشكيل موقف مستقبلي من خلال
سماع لصوت صفة الباب، فقد شكلت دلالة بارزة في تغيير المفاهيم الرجعية
السائدة ورفضها، إذ حفزت على أحداث موقف أني باتحاه تأسيس فعل أكثر
واخطر جرائها، ولأهمية الإيماءة في المونودراما فقد شكلت تعبيراً ملحوظاً في
نمط الأداء من السردية إلى فعل مسرحي ذي أشكال وتقنيات تتعقّق بالحسد
أكثر من اللفظ.

(1) سفيلا، ان اوير، مصدر سابق، ص 217.

العدد الرابع

الاداء ونظم القبول

العلاماتي للعرض

المونودرام

4

الفصل الرابع

الاداء ونظم التحول العلاماتي للعرض المونودرامي

علامات اداء الممثل وسلطته في المونودراما

مثل لصراع قائما وما زال بين انصار الممثل المستقل وهيمنته (بالفعل المسرحي) وتمفصلاتة الدرامية، من دون عناصر العرض المسرحي ومكملاتها وبعدها الدرامية للخشبة وسينغرافيتها المتألفة مع ذلك الفعل، وبين انصار تقليص هيمنة الممثل وطغيان عناصر العرض والفعاليات الراقصة او البانتوميم و الموسيقى والعناء، هانصار الاتجاه الاول يعتقدون، ان الممثل هو الاساس في تجسيد الشخصية والحدث وثيمة النص، وان كل العناصر الباقية هي علامات زائفة ومقحمة على الممثل، بل تشكل عبئا يصعب مركزية الفعل التمثيلي ويجره الى فنون مسروقة طارئة عليه، اذ يؤكد (كروتووسكي) في طروحاته نحو مسرح فقير قوله "يعتمد المسرح على الولوع بالسرقة الفنية والاقتباس من معارف وبناء مشاهد هجينة يعوزها السند والامانة وتقدم هذه رغم ذلك على انها عمل فني متكامل"⁽¹⁾، ومن دعاة الاتجاه الاخر هو (ادولف، ايبا 1862-1928)، الذي دعا الى زيادة العلامات المسرحية وعناصرها التشكيلية على حساب دور الممثل وفعله المسرحي من خلال "تحقيقه بتقليص دور الممثل الى دور متحرك لصورة لمسرح باخراج المسرحية ايقاعيا، كان اهتمامه الرئيس منصبا على الموسيقى والمسرح الفئائي"⁽²⁾، ويشاربه في هذا الرأي (ادوارد جوردن كيريج 1872-1966)

(1) كروتووسكي، حيرزي، نحو مسرح فقير. بر: كمال قاسم بادر، (بغداد د ثر: الثقافة لعامة، 1986)، ص 17

(2) تير، جون رسل الموسوعة المسرحية، ج 1، تر: سمير عبد الرحيم، (بغداد د ثر: الماعون، 1990)، ص 32.

حين أعطى " لكلمات دورا اقل اهمية من التأثير البصري وان يقلص دور الممثل عمليا الى جزء من المشهد المسرحي بحيث يكون سهل التحريك والمناورة الى نوع من دمية متقنة"⁽¹⁾، وهناك من يؤكد مزج الجانبين في تشكيل الصورة المسرحية ووصولها بامانة وقدرة حسية على استيعاب واشباع خيال المتلقي ودهشه، اذ يدعو دعة المسرح التقمصى في العصر الحديث (وبالمدات المسرح ستانسلافسكي) الى التاكيد على وحدة البناء الشكلي (المادي) والعاطفي والحسي والخيالي والانفعالي والادراكي بواسطة الترابط بين صدق لحوس وتجسيد لشخصية بعلاماتها الاساسية الزمانية والمكانية والاجتماعية والقومية والاقتصادية من خلال دعم عناصر المسرح لها (ديكور، ازياء، اضاءة، اكسسوار)، اذ ان لهذه الاتحامات المحولة من الواقع الحياتي الى الشكل الفني المقصود على المسرح وصدقها، الاساس في قناعة المتلقي بها والتوصل مع مكوناتها لفنية على الخشبة ومقارنتها بما هو موجود خارجها، فلا يمكن ان تكفي الخشبة بعنصر دون الاخر، او يكون هناك عنصر هو المهيمن، وتبقى باقي العناصر في حالة التهميش او المشاركة الضعيفة للفعل المسرحي، اذ ان الممثل لديه لحضور المادي والعلاماتي (جسد وصوت) فان عناصر المسرح الاخرى لديها نفس مستوى ذلك الحضور، ويشكل وجودها ارتباطا وثيق بالقيمة لدالية بفعل تمثيلي لما ينتجه الممثل من حركة معها ومن خلالها (أي مع العلامة)، فالعلامة في المسرح لا يمكن ان تتكامل الا ببعدها الحركي والفكري من خلال الممثل في لفظة وتماسه مع موجوداته وقيمتها الدالية لحسية والعاطفية.

ان درجة الص على حساب الشكل او النظريات الفنية الداعمة لفكرة لشكل على حساب المصمون او الشكل على حساب وجود الممثل وقيمته المادية، نظريات تمث، صحتها في تطرقها وصياغتها لشكل المسرح والصور الفنية له.

(1) مصدر نفسه، ص 147-148.

ولكن المسرح هو تمثيل او تجسيد متخيل لرؤيا فكرية ابداعية هيبة خالصة غايتها لتثير الانبي والبعدى باساليب حتمت وجودها المدنية وصاغت باساليب حرفية كالرسم والموسيقى والاضاءة والازياء والمكياج وهذه الصورة موحوة بالذات في المسرح الواقعي ولكن حتى المسرح البعيد عن الواقعية انه لا يستغنى عن الممثل وعناصر العرض الا من خلال اعادة صياغة هذه الموجودات او لعناصر او شكل اداء الممثل لا غير، فهي لا تؤمن باستقلالية العناصر عن الممثل و بالعكس فهي مهتمة باتخاذ طريقة او فلسفة حركية او فكرية لتجسيد ذلك المذهب بمختلف الاشكال وحتى مسرح (برشت) بالرغم من ادلجته، ولكنه لم يستغن عن الممثل او عناصر العرض المسرحي الا لكي يؤكد فكرته في (التفريب)، وعند ذلك فان الممثل ليس بالضرورة يمثل كما في المسرح الواقعي أي بقاءه في دور التجسيد المحدود المنقطع او الواسطة او الراوي او المعق او مراقب للاحداث، فمسرح (برشت) هو منظم للعلاقات واعادة في صياغة الفعل لحركي والفكري بين الممثل وعناصر العرض او بينه وبين المتلقي على اساس ايديولوجي واعادة في رسم الصورة المسرحية وفقا لذلك، وفي مسرح (العبث) تنتظم صورة اخرى في صياغة المشهد التمثيلي على اساس اتصال الفكرة بواسطة الممثل وعناصر العرض وتشغيلها بوعي دون الغور في التجسيد الالهامي او التخيلي فهي تؤدي نفس الدور الذي يشغله المسرح (البرشتي) مع اختلاف في الفكر الفني او الشكلي، والسياسي، فهناك ممثلون يلعبون طوال العرض وشخصياتهم تتحدث وترتدي الملابس وتسلط عليهم الاضاءة والالوان ويقومون بعمل المكياج ويتاثرون بالموسيقى ويستخدمون الاكسسوار وقطع الديكور البسيط والمطابق لفكرة وعلامات العرض، ففي مسرحية (في انتظار جودو) (لصموئيل بيكيت 1906) هناك شجرة وسط الخشبة ماقطة بلا اغصان للتدليل على (الياس، العطش الروحي، الأجدوى) وهناك تحتها شخصيتان (استراجون، فلاديمير) ينتظران (جودو) بلا جدوى وهناك من يدخل عليهما بحبل يمسكه (بوزو) الذي يحمل سوطا ويدخن (غليوننا) ويمسك (اعواد ثقاب) ويجر (لكي) من رقبتة والذي هو

سالتسلي بحمل (متاعاً) و (حقيقية) فالعلامات موجودة في كل مكان والممثل يتحرك على مساحة خشبية ويتعامل مع الأكسسوار والديكور وواقعي عناصر المسرح أما العرض في المونودراما فإن الممثل فيه لا يمكن أن يتغلى عن عناصر المسرح وموجوداته بأي شكل من الأشكال من دون الإفراط في استخدامها، وعمل مؤربة بينها (توزيعها . أحجامها ، ضروراتها) وبين حركته وسهولة حملها أو تعبير علاماتها والتعامل معها بلا عاقبة حركية . إذ تشكل هذه الموجودات وعناصر العرض مساندة مهمة لتصورات الممثل وشخصيته الرئيسية في استدعائه للشخصيات المشاركة في أحداث المسرحية من خلال جلبها وتصويرها بواسطة (لحلم أو الهوسة أو الخيال) حيث تؤدي (الاضاءة واللون والموسيقى والمهمات المسرحية) ساليب خداعية للاستعانة بها في اتمام هذه المهمة فالفعل الحركي لديناميكي لجسد الممثل في المونودراما يحتاج لتماس مع تلك الموجودات وعناصر العرض الأخرى لينتج علامات لتصخيم الحدث (دراميا) والمبالغة فيه بحدود لاقتناع والتأثير أي زيادة نسبة التكوين الحركي والحسي عنه عند الممثل في تعرض التقيد

هكذا عناصر المسرح مكونات علاماتية تتداخل مع العلامات التي يصنعها الممثل (إضافة إلى كونه علامة مستقلة) لتشكل علامة أخرى مرمزة تعطي دلالات وفق السياق الحاصل لأحداث العرض الدرامية من خلال امتزاج عنصر واحد أو أكثر مع تلك العلامة (علامة الممثل) ودلالاتها ، فاللون علامة ذات دلالة مهمة تنشأ مع فكرة الممثل وشخصيته في استخدامها للدلالة على شيء (حزن ، فرح ، غضب ، دم) إذ تبرز تلك الدلالة في صياغة الحدث ومعناه . فاللون الوردية أو السمسمجي يدلان على (الحلم) للوصول لما يحدث في داخله من هوسات تكشف فيه الشخصية عن أسرار متوارية في دواخلها اللاشعورية ، وكذلك فإن الري (هوية الشخصية) أو الديكور (مكان عيش الشخصية) فإنهما يدلان على هوية الشخصيات وبعادها وانتمائها ومنع التداخل والتفريق فيما بينها وكذلك



معرفة رميتها ومكانها، وكذلك الموسيقى التي تعبر بها عن فشل تلك الشخصيات وغصبتها وفرحها وحزنها وما الت اليه

التشكيلات العلاماتية لأداء الممثل في المونودراما

كان وما زال سلاح الممثل في العرض المسرحي المونودرامي (سرديته) المعبرة عن حالة الاعترا ب التي ما انصكت تعيشها شخصياته المسكسرة، واحسسها الم لوحدة و لتجاهل ونكران الاخرين لها، وكان الممثل هو الوسيط لاسس بين هذه لشخصيات وسين افكارها وهمومها فار الممثل في السياق المسرحي يلعب دور الوسيط الذي تنقل الشخصية عبره الى المتفرج... فان الممثل هو الذي يولف بشخصه القنة الاولى التي تصل من خلالها الشخصية"، فكان عليه لاختذ بالتفريق بين هذه الشخصيات لاعطاء الفرز المناسب لكل شخصية واز حة حالة الاشتباك التي قد تحدث في فشل هذا الفرز، واعطائها الحانب الحقيقي لمرحمتها لحياتية، ومعاناتها واسبابها، وفشلها في الوصول الى مراميها، فالشخصية المونودرامية (الرئيسية او الاولى) لا تحمل هزيمة افكارها بمفردها فحسب، بل افكار الشخصيات المتالفة معها او المستدعاة من خلالها او ربما (وهذا نادر) نجاحاتها؛ ولما كان على المتلقي استقبال الرسالة من مصدرها الاول (الممثل) وموجوداته على الخشبة، فكان من اهم مهمات الممثل خلق لتواصل لفعال بينه وبين المتلقي وعدم قطعه او التشويش عليه، بسبب مشاهدته ممثلاً وحدا على الخشبة ليمس لديه وسيلة غير ان يفسر ويشرح معاناة شخصيته المعثرة، فكان عليه ان ينشا صياغة جديدة في الطرح والاداء وفي التعبير عن هذه لخوا ئج بأسلوب فعال وحديد في الشكل والمضمون، فكانت العلامة هي احدى الوسائل لجعل المسرح قادرا على ان يكون ديناميكية ليعطي دافع للمتلقي للابحداب والمتعة، والتفكير في المشاهد وتحليلها "اما ثراء نظم لعلامات

لمسرحية وقدرته على التغير. فقد كان دليلاً على ثراء المسرح .. نتي «ريد ان صور امكانية التغير التي تجعل من خشبة المسرح شديد التنوع والحداثة»⁽¹⁾، ولكن الممثل في المونودراما هو غير الممثل في المسرح الجماعي او التقليدي الذي يأخذ نمطا مغايرا له في نوع الايقاع او الرمز المسرحي او نوع التعامل مع موهودات المسرح وعيادسره لانه ليس وحيدا على الخشبة، بل يرافقه مجموعة من الممثلين يحاورونه ويصنعون معه الفعل المسرحي اما الممثل في المونودراما فانه يتعامل مع موهوداته على انها شخصيات حقيقية وكل ما حوله علامات متحركة نابضة بالحياة فان "كل شيء يشكل واقعا على خشبة المسرح الممثل، الاضاءة المسرحية، كل هذه الاشياء ترمز الى اشياء اخرى بمعنى اخر العرض المسرحي هو مجموعة اشارات"⁽²⁾، هذه اللغة المسرحية الجديدة حتمت عليه انشاء جملة من الصيغات التشكيلية للموهودات وتوزيع مفرداتها وعمل موازنة بين حيز حركته وانتاجه لهذه العلامات وشفراتها، حتى لا يميل الميزان الى الجانب الحركي على حساب انتاج العلامة ورموزها ودلالاتها، وتصبح هناك قصدية في هذا العمل وكان هناك قسرية في الشكل على حساب المعنى او المضمون، فالممثل يقع في "ملتقى طرق الشفرات البصرية والسمعية.. وترتبط به جميع العلامات البصرية، ويجسده (الملبس، المكياج، القناع) وبحركاته (الادوات والديكور) وعليه تسليط الاضواء"⁽³⁾.

ان كل ما هو موهود على المسرح (دال) لا يصل الى حد تكوين (علامة كاملة) في قسمها الاول، ولكن ارتباط هذه الدال باعتبارها الجانب المادي مع دخول المعنى الفكري عليها، الذي هو المدلول تكون عندها العلامة الحقيقية اذن لابد من معنى (دلالة) في التحريك والتحول والمعاملة، فالممثل ينشيء علاماته

(1) المصدر نفسه، ص 20.

(2) هومزل، بتريك، ديناميكية الاشارة في المسرح، مصدر سابق، ص 97

(3) سميلد، ر اوبر، مصدر سابق ص 171.

من خلال حسمه أو لفظه أو تعامله مع موجوداته على الخشبة، فهو دال مرتبط بمدلول معياني فكري لتحقيق تلك العلامة، فإذا أراد الممثل تحويل الكرسي إلى قمر و سجن لا يكون علامة إلا بارتباطها الفكري والمعنوي لسياق الحدث. ولعمل الدرامي الحاصل - أي بمعنى إذا لم يكن هناك مسوغ لجعل الناحية التحويلية لمتوحدات ذات باعث فلا مسوغ لهذا التحول بالمعنى المكري وليس الشكلي، أي أن تحول الكرسي إلى سجن لن تكون دلالة ناجعة ما لم يكن هناك مسوغ لهذا التحول حيث لا تعتبر الاداة المسرحية هنا علامة بل أداة مثل كل الأدوات، إلا أنها تتحول إلى علامة عندما تلعب عنها عملية النص المسرحي وظيفتها كأداة في العالم لتصبح تلك الوظيفة خيالية أو بمعنى أدق متخيلة⁽¹⁾، هذه العلامات مصنوعة ومنتجة بشكل قصدي أي مسبقا التصور، والمبنية على أساس التخطيط والبناء لانتاجها، ولكن هل من حق الممثل في المونودراما (كونه وحيداً) تحفيزه على ارتجال العلامة على اعتسار وجود الدال المادي، (المرتبط بذهنية الممثل وبديهيته) وارتباط الحر بالمدلول الفكري والحسي لها والشحن العلاماتي المنفصل من الاثنيان بمثل هذه المبادرة بشكل مفاحي وسريع؟

إن هذا الأمر مرتبط بعنصرين هما ثقافة وذكاء وبديهية الممثل خلال العرض ومكانية وجوده مساحة مرتبطة بزمنها ومكانها وقيمتها لتحقيق فعل علاماتي ودلالي مرتبط فيكون:

(موقف اني أو نحطوي + انتباه سريعة + موقف يسمح ← علامة دالة مرتحلة)

ولكن هذه العلامة الارتجالية قد تأتي بنتيجة دلالية عكسية، إذا لم تكن على درجة من الاتقان، فالعلامة المسبقة التخطيط والموظفة سيمبث مع مساحة الخشبة وموجوداتها ومسوغات وجودها، هي قائمة أيضاً على ارجحة

(1) المصدر نفسه: ص 123

لفكرة الصيقة في النص المسرحي نفسه، على اعتبار أن تحويل النص المسرحي إلى عرض مسرحي يعني تضمينه وتحويله من جديد إلى علامات ودلالات غير موحوده أو غير مكتشفة في النص ونقله إلى واقع جديد غير مرتبط بشكل أو بآخر بسبقه القديم في الشكل على أقل تقدير فإن النص بمحرد ما ن يفصل عن مرسله، وعن الشروط المؤسسة لانتاجه فإنه سيخلق في فضاء فسيح من التاويلات التي قد لا تنتهي عند نقطة بعينها⁽¹⁾، أي بمعنى أن تعامل الممثل في المونودرام مع الموجودات المسرحية قائمة على حرية الحركة والفهم الجديد لقراءة النص المسرحي، ومن ثم نص العرض إذ يأتي دوره في تجسيد علامته وبثها لشفراتها (ان وجدت) باتجاهات عدة ومحاولة حلها من المثلي، ولكن هل أن زيادة هذه الشفرات هو أرباك للحدث أو العمل المسرحي أو العلاماتي؟ أم أن الاقتصاد فيها تعطيه بعضاً من الحرية في الجانب الحركي والابداعي والنفسي، أن كثافة تعمق الشفرة بالعلامة هو أرباك للرسالة المبتوثة وتجعلها في حالة تسارع مضطرب في الخلط بين هذه الشفرات وتجعل من عمل العلامة وصانعها الممثل بعيداً عن لتوجه الابداعي لجوهر الحدث الدرامي وتجسيده الحركي البعيد في بعض الحالات عن العلامة ومتعلقاتها المتشابكة لذا فإن زيادة الشفرة يزيد تعقيد الشفرة⁽²⁾، وهذا متصل بعمل العلامة ورموزها وشفرتها ومن ثم دلالتها وذلك عندما تعمل الممثل في المونودراما مع موجوداته والقائم والمرتبط على تحول العلامة في لعرض المسرحي وتغير كل مدلولاتها تلقائياً وذلك عند تغيير تكوينها أو موقعها أو شكلها. فقطعة الديكور المدورة قد نفهم منه بأنها مقعد للجلوس أو أن تصبح قاعدة للوقوف عليها، أو تصبح مائدة للاكل أو دولاباً أو إطاراً متحركاً أو (طبلاً) للضرب عليه أو مكان لوضع الحاجات عليه هذه التكوينات

(1) ايكو، اميرتو التاويل بين السيميائيات والتفكيكية، مصدر سابق، ص 45.

(2) ري، وليم المعنى الادبي، من المظاهرانية إلى التفكيكية، تر: بوثيل يوسف عريز، (عدد

المتحولة تعطينا علامات دالة (رامزه او مشفرة) بحسب شكل تحريكها الحديدي او نمط العمل عليه، كالعظمة الكبيرة قد تستعمل كمطرقة او مسدس او مقصر هتف او خنجر او معنى فكري كعلامة على الجوع او العطش او محس ما في الصحراء حيث العطش والجوع، وهذا مرجعه ارتباط الدال بالمدلول، أي المعنى المكري لطبيعة الرمز الخاص بالعلامة وما ترمي اليه هالتحول من يقوية صورية جامدة الى رمزية متحركة (فيها تفسير او من عدمه) سمة اساسية في نشأ العلامة وشفرتها او رمزها وتحولها، وبالطبع في احر الامر دلالاتها، فالممثل عندما يذهب الى السايك الخلفي الذي لصقت عليه عشرات الحرائد (من لحظة جمود فكري وشكلي) الى لحظة متازمة عاصبة) اذ يقوم بتمزيقها فانه قد يعطي دلالة على رفض الكذب او النظام او رفض منطق السياسية ورفض وقع اجتماعي معين.

ومن هنا فان الممثل في المونودراما قادر على التناغم مع علاماته وتحولها وفق سياقها المعنوي، حيث لا تصبح اسيرة لدلالة ثابتة غير قادرة على التحول في الشكل والمعنى فبينما تتمتع عناصر التصوير الايقوني في المسيحية مثلا بثبات معانيها ودلالاتها بحيث يحمل الصليب دلالة المعاناة والتكفير او يحمل الخنجر المقدس دلالة جسد المسيح، نجد ان دلالات الصور الايقونية في المسرح تختلف وتتنوع من موقف الى اخر. ففي مسرحية عطيل مثلا يستخدم متديل ديدمونة في البداية كايقونة تعبر عن الحب ثم يتحول عن هذا المعنى ليصبح ايقونة للشك فيها واخيرا يصبح صوره ايقونة لرققتها وضعفها⁽¹⁾.

اذ فالعلامة الايقونية موجودة (على الدوام على الخشبة) وتتعامل معها الممثل بشكل محدد وثابت، ولكنها في أي لحظة قد تتحول الى علامة اخرى ومن ثم الى دلالة اخرى عما سبقتها اذ تستمد قيمتها من موقعها وزمانها واهميتها للحدث لاني على خشبة المسرح، وكذلك حيزها المكاني وحجمها بالنسبة للعبة

(1) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 73

لحشية الواقعة عليها، واسلوب التعامل معها في مجال الحركة الانسيابية للممثل بحسبها او من خلالها، وهذا يشمل العلامات المادية (الموجودات على الخشبة) ونسب اللفظية بالطبع، فالممثل في المونودراما تتحدد حركته بقضاء منصبي محدد وفعيا وحر ومنفتح وليس له حدود (خياليا) وليس هناك من يشاركه فيه لا من ادوات وعناصر العرض المتحركة والثابتة، وبهذا المعنى فانه ممّي ان يضع في حسابه كبر مساحة حركته وقلة فضاءه المنصبي أو زيادته، وكمية الموجودات المسرحية (كعلامات) على خشبة المسرح، اذ لا يجوز توزيعها على حسب حركة الممثل او بالعكس فان الاداة في العرض المسرحي فيرسلها المخرج المسرحي (ومصمم السنوجرافيا) فهما اللذان يبنياها ويختارانهما، ثم يضعانهما في النور بمعناها الحرفية او المجازي، ويعرلانها على خشبة المسرح او يضعانهما مع الخريات، اما الشجرة في (في انتظار جودو) فهي ملفوفة خلال النص الذي كتبه بيكت، اما في الفضاء المسرحي لعرض (كريجكا) فهي مبنية ومعزولة ومسلط عليها ضوء حيث توجد في موقع شبه مركزي⁽¹⁾، فالموجودات ليس خشبا او قماشاً او لوناً جامداً، بل روحاً يقودها الممثل لانشاء اشكال علامائية حية متحركة وترميزها او تشفيرها، فالسلم يمكن ان يتحول الى برج او جسر او قنار او مكان للمراقبة، أي قدرة الخيال على تجسيد الاشياء بدلالات مختلفة فليس لهم وجود تلك الاشياء بلا فائدة على الخشبة، فالمسرح لم يمهّد كما كان عبارة عن خشبة مليئة بالديكورات والاكسسوارات والاثاث، مما يجعل لصورة لبصرية ذات كتلة من الضخامة ويصبح الممثل داخلها عبارة عن شيء لا يذكر فهو يختار مهامه الاساسية والتي تحقق نسبية عالية من رمزية المكان والزمان والحادثة في صياغة العلامات البصرية والسمعية ومدلولاتها فـ "مائدة ومقعدان، هذا ما احب به . اعظم مشاهد (كريستينا) مثلت في ديكور يقتصر على مائدة ومقعدان . المائدة تعطي نقطة ارتكاز مبنية، وتسمح بالحركات الحميلة الحية،

(1) سعيد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 144.

انها بمثابة همزة وصل بين الشخصيات التي نتكلم اذ تعطي حوار تماسك وتفرق وتجمع⁽¹⁾ هذه الحرية في الاختيار حفزت الممثل في المونودراما على الحركة والخروج الى ساحة المتلقي ونقل فعله المسرحي وموجوداته من خشبة المسرح وسحبها خارج حدود فضاء النصي باتجاه فضاء الجمهور وانشاء علاماته فيها وبشراك الفضاء المسرحي باكماله (فضاء نصي + فضاء جمهور).
"فالتضاد . منصه- قاعة في مسيله الى التلاشي فمن المخرجين من يخلط بين المتفرجين والممثلين"⁽²⁾

ان ايجاد الفة انية تعشق التقارب بين النصبة والصالة بمفهوم وجداني نبيل يأتي من خلال شغل العلامة وارتباطها بموقعها مع فضاء الجمهور، كالحبال الممتدة من اخر الصالة الى مقدمة الخشبة او الحبال النازلة من سقف الصالة الى كرسي الجمهور مكانها اشجار او اشباح او ثعابين، او احبال للشئق، وقد يعوض الممثل في المونودراما عن وجود مفردات الديكور والاكسسوار عن طريق اداء الحركة التخيلية وبذلك يعوض عن كثير من ثقل هذه القطع ومستلزمات وجودها، اذ "تشمل الدلالات الحركية على عدة مجموعات فمنها ما يصاحب الكلمة ومنها ما يحل محلها، او يحل محل عنصر من عناصر الديكور: حركة الذراع التي تفتح بابا وهميا او اكسسوار من الاكسسوارات ومنها ما يدل على الاحاسيس والانفعالات"⁽³⁾، ان ديناميكية الفعل السيميائي في المونودراما يأتي من خلال التجريد الرمزي للموجودات على الخشبة، وهذا ما يوحي بانماط العلامات وشفراتها المبتوثة عبر موجودات الخشبة الرمزية لا التجسيدية الواقعية، فالعلامة قد تفقد بريقها وديناميكيته اذا تجسدت بنمطها الحياتي المعتد، هان

(1) اصلان، اوديت، فن المسرح، (ج2)، تر: سامية أحمد سعد، (بيروت: مؤسسة أيضا للطباعة والتصوير 1970)، ص 814

(2) سفيك، ان اوبر، مصدر سابق، ص 119.

(3) اسعد، سامية أحمد، الدلالة المسرحية، مصدر سابق، ص 90



وحدود "أسحار حقيقية وشلالات وطاولات وملابس تاريخية متحفية، طعام حقيقي، دلالة على الشيء ذاته، وتفقد ديناميكيته، أما المسرح المقرر فهو يتميز بحاملات علامة قليلة يلعب فيه الممثل، صاحب العلامة بأميناز"⁽¹⁾

العلامة لا تجد نفسها إلا جزئياً في المسرح الواقعي حيث نمطيتها الأيقونية، ويمكنها انطلاق في المسرح الفقير أو صاحب الأيماءات لديكورية والمنظرية التي بالامكان إنشاء علامات من صغير موجودات الحشبة وبساطتها فإنه "يهدف لكل ما هو غير ضروري بصورة تدريجية، وجدنا من الممكن أن يعيش المسرح بدون مكياج وبدون أزياء ومشاهد مستقلة وبدون مكان تمثيل منفصل وبدون أضواء وتأثيرات صوتية، ولكن لا يمكن أن يعيش بغير اتصال حي ودائم ومباشر بين الممثل والجمهور"⁽²⁾، ومن هذا الرأي للمسرح الفقير الذي يعتبر كل الفنون في المسرح هي زائفة وطائفة عليه، لذا فهو يرفض فكرة التحول لتلقائي في السياق التواصل للفكرة وحسها الدرامي ويصر على أن تتحول لشخصية من نوع إلى آخر ومن صورة إلى أخرى أمام الجمهور، وكذلك التحول العلاماتي في الأزياء وتغييرها أمام الجمهور أيضاً، وعند ذلك فن هذا التحول الراديكالي في الشخصيات والأشياء في المونودراما يتبعه تحول آخر في لعلامات المسرحية بأشكالها غير المتناثرة في الشكل... ومن ثم تغيير دلالاتها في الفكر والتوعي التخيل لذات العلامة ونيس شكلها أو حجمها، المتحول، فإنه "بواسطة الاستعمال المحكم للإشارة يحول الممثل قاع الفرقة إلى بحر، ولطولة إلى كرسي اعتراف، وقطعة الحديد إلى زميل حي"⁽³⁾. إن هذا الاهتمام بأداء الممثل وتشكيلاته العلاماتية في المونودراما سمة أساسية في المسرح المعاصر نحو الاهتمام بعلامات الممثل التي يضعها بجسده وإيماءاته التخيلية.

(1) يوسف، بكرم، مصدر سابق، ص 112.

(2) كروتون، مكي، مصدر سابق، ص 17.

(3) المصدر نفسه، ص 19.

علامات الاداء بين الذات والاخر في المونودراما

كثيرا ما يرتبط فعل الاداء وقدرته التأثيرية من خلال ارتباط الذكاء بالخيال عند الممثل وامكانية تجسيد الشخصية والاحداث بتكوينها وتشكيها لمرثي و لمكري على خشبة، على اعتبار ان فن الاداء هو القدرة على استعادة السلوك الانساني للشخصية المتخيلة ومحاولة صياغتها على وفق منظور ممثل ورؤيته لها بحوائبها السلوكية والحياتية وخصوصيتها المفردة وعلامتها المفترضة، لذا فان "الاداء عبارة مفيدة مشهورة جدا" وهي (السلوك المستعاد) وقد كد جون موكلون ايضا على انه لا يوجد اداء دور وحود اداء سابق⁽¹⁾، أي استعادة تصور سلوك (متكرر ومسبوق) ولكنه تحيل (بطرف شتى) الى حقيقة ماثلة على خشبة المسرح، وهذا ما يميز ممثلاً عن احر في ادائه واستيعابه لسور او لشخصية على اعتبار ان كل ممثل (الذات الماثلة بالجسد) يحدد بادائه السلوك المستعاد لالاخر (الشخصية المنشقة عن ذات الممثل) ولكن ليس على حساب غياب الوعي (لادراك الخارجي الذهني) والتلاوعي عنده (التصور المخزونة في اللاشعور) باتجاه الحضور المزيف او المصنع لالاخر والذي يقرره الممثل وخياله من خلال درجة تأثيره الادائي في لحظة ذلك العرض 'فالممثل لا يفقد ذاته تماما على خشبة المسرح ويتعرض في كل لحظة لمثيرات ومؤثرات مختلفة تتدخل بدرجة ما في تحديد حالته النفسيةولوجية ومن ثم في تفسيره للدور وادائه له⁽²⁾، وهذا ما يقود المتلقي للتعاطف مع ممثل في دوره لشخصية معينة وقد يكره او لا يتعاطف مع ممثل اخر في الدور نفسه او الشخصية، لاختلاف تعاطي سلوكها وادائها وتخليه او استعداده بطريقه تختلف عن الاخر، وهذا يرتبط ايضا بمزاج العرض وظروفه في ذلك اليوم والذي قد يختلف في يوم اخر ومن ثم فان الاداء يكون مختلفا تما

(1) كارنون، هارفن، مصدر سابق، ص 22.

(2) هنتون، حوليان، مصدر سابق، ص 213.

لذلك المراج وتوعية الجمهور والظروف الموضوعية للعرض "وقد علق لورنس بوليفية" ذات مرة، وبعد أدائه الفذ لشخصية (الملك لير) اعترف ان أدائي كان عظيمًا، لكن لا اعرف كيف قمت بذلك، ولذلك فأنني لا اعرف ما اذا كنت قادرا على القيام بذلك مرة اخرى ام لا"⁽¹⁾، اذن فالأداء سلوك (فعالية) تتناول سلوكاً آخر يستعيّره او يصنعه او يتخيله الممثل واذا فشل السلوك الاول (الممثل) بأستعادة السلوك الاخر (الشخصية) يعني فشل ذكاء الممثل على الاستعانة بالخيال لاتمام صفقة السلوكين "فالاداء هو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، وهو يتطلب قدراً مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيل حتى يصل المرء الى مرحلة التمكن او الكفاءة"⁽²⁾، لذا فان القدرة الادائية تحول الزيف الى حقيقة وتجعل من المتلقي مطاوعاً لرغبات الممثل في تخيله المستقل للصورة المرئية المتمركزة على الخشبة، على اساس ان علامات ادائه تأتي من خلال تحوييه الخيال الى واقع او الصناعي الى الطبيعي (ليس بالضرورة مطابقا مع خيالات المتلقي) هذا التحول يجعل المتلقي يدرك طواعية ان كل ما في الطبيعة (في الماضي والحاضر) قد نقل جزءا منها على الخشبة "والمتمرجون بدورهم يعتمدون على قدرة المؤدي على اقناعهم بصدق ما يقول داخل الاطار المحدد للمرض"⁽³⁾، وبهذا الاداء تحصل شبه اتقافية بين المتلقي والممثل على اعتبار ان كل ما يقدم من ريف هو حقيقة يستوعبها او يؤجل النظر فيها على انها غير واقعية او زائفة (لحين انتهاء العرض) فالعرض المسرحي زمنيا خاضع لقوانين خارج حيزه المعتاد (وقت المرض+ وقت الاحداث داخل العرض) أي انه وقت مستقطع من الزمن الحياتي او الواقعي وعليه فان المتلقي يؤمن بان ما يحصل على الخشبة جزء من حياته او امتداد لها ومن ثم فن قوة اداء الممثل تجعل من العلامات المبتوثة قدرة على تصديق العرض

(1) ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص 12.

(2) ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص 8

(3) هتون، حولان، مصدر سابق، ص 36

حيث يكون "الاداء المسرحي هو بناء للصورة الخادعة... وباعاده ترتيب المكونات بمسها او اضافة مكونات جديدة لها يمكن ان يعطينا صورة خادعة مختلفة تمام²¹، وهذا لا يعتمد فقط على اداء الممثل بل استعداد المتلقي لتخيلي هو الآخر باستقطاعه للزمن والمكان المسرحي من الزمن نفسه والمكان الحقيقي (الحياتي) "هالمؤدي هنا يعتمد على استعداد المتفرجين للتعاون معه في تحويل خشبة المسرح انعازية الى عشب اخضر عن طريق الخيال... أي اننا نعتق مؤقفا منطور، المؤدي الذي يراها عسبا وحين يحدث ذلك نكون قد قبلنا مبدأ الاشارة والتعريف فلا نحتاج لعشب حقيقي يجسد وصف الممثل²²، ولكن هذه لمكرة على ترابط الذات (الممثل) والآخر (الشخصية) تحددتها قيمة قياسية تجعلها متبينة بين العرض الجماعي (التقليدي) والعرض المونودرامي، فالاداء في الاول هو توافقي بين مجموعة من الممثلين يصنعون شخصيات تتفق او تختلف في رغباتها، ولكل ممثل شخصيته المختلفة عن الاخرى والتي لا تحدد ايقاعها و زمنها المسرحي لوحدها بل من خلال توافقها مع مجموعة اخرى من الممثلين من وقت ظهورهم الى خروجهم او انتظارهم لمشهد اخر او الخروج نهائيا من الخشبة، لذا فان اداء الممثل في المسرح الجماعي غير مجهود نفسي وعضلياً (في أغلب الاوقات) لانه محدد بزمان مسرحي ثابت (الظهور في مشاهد دون الاخرى في أغلب الاوقات) أي انه غير خاضع لزمان مفتوح، وهو اداء تنافسي بين الممثلين وابرار قدراتهم على الظهور المميز اذ "ان اداء الممثلين ينبغي الا يفسد فيتحول الى صراع تنافسي بين الممثلين حيث يحاول كل منهم ان يبرز نفسه على حساب الاخرين"²³، ما في المونودراما فالاداء احادي (مفتوح طوال العرض) يقرر زمنه ممثلاً واحدا يملك زمام شخصيته ويحدد سلوكها وصراعها (في بيئتها الحقيقية) من خلال شخصيته

(1) حوردون، هايز، مصدر سابق، ص 23.

(2) هفتون، جوليان، مصدر سابق، ص 36-37.

(3) ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص 150.

الرئيسية نفسها (المتازمة أصلاً)، هذه الاشكالية في تداول الشخصيات تشكل للممثل هدسياً في انقسامها باتجاهات مختلفة حتمت عليه اثنان توريعة و حدير لوقت المناسب لظهورها واختفائها. ومن ثم فانه مضطر على تقسيم جسده او توريعة على نهامل احساد شخصياته المتخيلة والمختلفة الاحجام والاطوال مما قد يشا صراع خفي او جدل بين داته كممثل وبين الاخر (كشخصية لها ابعاد) وهذا قد يحدد نجاح الممثل او فشله في هذا الخط المتباين في الاداء فهو "يفرض جملة علامات جسده الخاص على الشخصية الدرامية.. أي حوار بين الجسد لواقعي والجسد المتخيل الذي يرتسم بمساعدة هذا الاول"⁽¹⁾، ومن ثم حتم على الممثل في مونودراما التركيز على تقاسم مختلف التعبيرات الحسدية بين شخصه الممثلة والسريعة التحول والتبدل، بعكس الممثل في المسرح الجماعي الذي يحتفظ بتعبير واحد خاص به طوال مدة العرض اما الممثل في المونودراما فقد احتتمت عليه هذه التنويعات لادائية، ان يكون قادراً على التركيز على جوانب اخرى من ادائه او من ادائها؛ كالتلونيات الصوتية في كلمات الدور الخاص به، وفي تعبيرات لوجه.⁽²⁾، والمشكلة الاساسية في تعقيد الاداء بين الشككين هي ان الاول يستعيد سلوك شخصيته مرة واحدة مع وضوح معالمها لديه (أي الممثل وشخصيته فقط) اما في الاخر فانه يركب هذا التداول من خلال استعادة الممثل لشخصيته لرئيسية، ولا والتي بدورها تستعيد سلوك شخصيات تتولد او تلد منها ومن ثم فان التعقيد يصبح اكثر صعوبة في تبني مجموعة من الشخصيات في وقت واحد و متقارب. وهذا ما يعطي فرصة للتطهير الدرامي لتزاحم ازمات الشخصيات وتراكمها اكثر من وجود الحدث نفسه أو ظهوره مع الشخصيات في المسرح الجماعي، وما دام الاداء في المونودراما عرضاً لازمات واحفاقات الشخصيات اكثر مما هو عرض للاحداث وصيرورتها فانه "يعتبر الوصول الى سيطرة اكبر

(1) سميد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 193-194

(2) ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص 150.

على الرعب الذي نشعر به، خاصة ما يتعلق منه بصدمات تنتمي الى ماضيا لحاص هو جوهر ما يسمى بالتطهير"⁽¹⁾، فالتطهير يرتبط بالخيل (بعد الممثل و المتنقي) وقدرة الاداء على انشائه وجعله قابلاً للتصور والتجسيد المرن، ولكن تجسيد الشخصية وازمتها للوصول الى هذا التطهير لا يعني المعاء ذات الممثل، و عملها أو تحجيمها على حساب الاخر فهذا امر خارج السيفقات لطبيعية فلا يمكن بأي شكل من الاشكال مزج او حتى فصل الذات عن لآخر، حيث ان كليهما مكمل للآخر، ومن ذلك فان الممثل سواء في المسرح الجماعي او المونودرامي يؤدي نوعي على انه البديل عن ذات الشخصية ومن ثم فانه يجتهد ان يمنح جزءاً من ذاته الى ذات الاخر وان يترجمها بصدق الحياة، لذا فان ادائه "يكون طبيعياً باصطناع فوق الخشبة وان يحاول ان يجعل اصطناعه غير مصطنع"⁽²⁾.

ان الممثل كونه علامة فانه يشير الى شيء اخر غير ذاته بل يشير الى الاخر باعتبار ان العلامة لا تشير الى نفسها أي في ايقونيتها ومن ثم تصبح شيئاً جامداً يرمز الى اتجاه واحد لا غير، ولكن العلامة المركبة والمتحركة لا تمثل ايقونة رمزها، ووظيفتها الحياتية فحسب بل الى وظائف وإشارات لجوانب الترميز الأخرى، فالعلامة في اداء الممثل تعطي تصوراً للآخر وللممكن من وراء ستار ذات الممثل فهي هنا "واقع يدرك بالاحساس وهذا الواقع يشكل علاقة مع واقع اخر يستدعيه الواقع الاول"⁽³⁾، في المونودراما حيث التراكب العلاماتي الذي يشككه الممثل (كونه وحيداً على الخشبة) باتجاه تجسيده للشخصية الاولى او لرئيسة ومن ثم الشخصيات المستعادة منها حيث تشكل اشارات مستمرة لواقع متحرك

(1) ويلسون: حلين، مصدر سابق، ص 20

(2) ناربيا، اوحينو، مصدر سابق، ص 71

(3) مروز، سوران. اتجاهات جديدة في المسرح (علامات النص الدرامي). قرطاج: حجازي.

(القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2005)، ص 11.

في انتاج سيل من العلامات المختلفة بفعل كثرة الشخصيات المتوالية من الشخصية الاولى التي يؤديها لذا فان الاداء هنا هو البحث عن الآخر وايجاد هويته ورموزه وعلاماته من خلال صوت الاول وجسده (الممثل)، للوصول الى اصطباع الحقيقة ولا يتم بلورة ذلك الا من خلال مجموعة من الآليات والتقنيات التي من خلالها يستطيع الممثل الوصول بقناعه لما يحصل على خشبة وكذلك مراقبة الناس وكيف يتصرفون ويتعاملون، فينصح المؤلف المسرحي (هايز جوردون) في كتابه (التمثيل والاداء المسرحي) الممثل على "الادراك الحسي حتى تزيد من حدة وسرعة حسك البصري الحركي والثابت ... ومارس استعارة سلوك الآخرين وجمعه سلوكا لك، ومارس ايضا التخلص من سلوك الآخرين المستعار عند الطلب، عادة باحلال محله مجموعة جديدة من سلوكيات شخص ما آخر"¹، ان اعادة سلوك الشخصية المتخيلة لا يعني تصويرها حرفيا في معاناتها ولتي يمقتها الجمهور كالحطات التعذيب او الموت لذا "لا ينبغي ان نغذب الجمهور باختناقنا امامه، او تشنجننا ساعة احتضارنا، لا يمكن ان تثير هذه الاساليب سوى الالام والاشمئزاز"².

وعليه لا بد من اعادة ترتيبها وبرمجتها الفنية على خشبة، وهذا ما ينطبق على العلامات الادائية في المونودراما. فالممثل يعطي علامات الاداء بالاشارة الى شخصيته لا تصويرها الفوتوغرافي لان هذا التصوير يعني الابطاء الايقاعي في حركية الحدث او التعول داخل العرض في حين ان احدي سمات الاداء في المونودراما هو السرعة في الايقاع لحاجة العرض اليها في صورة الانتقال من شخصية الى اخرى وحالة الى اخرى.

(1) جوردون، هايز، مصدر سابق، ص 47.

(2) صلان، اوديت، (ج2) مصدر سابق ص 525

التكوين العلاماتي بين اداء الممثل الطبيعي (النفسي) وبين الاداء التشخيصي (الواعي) في المونودراما

دئما ما يؤدي الممثل في سياق العرض دور الوسيط في استحضاره سلوك شخصية المتخيلة وعرضها على الجمهور، وحتى في مسرح الدمى فان صوته هو الاساس في نمط تحريك لعبته او دميته وما توحي به من سلوك شريز او خير لها "فان الممثل وهو يلعب دوره يؤدي وظيفة علامة للشخصية"⁽¹⁾.

ولتعبير الادائي في نقل زيف السلوك (المصطنع) الى حقيقة على خشبة حاول الممثل بشتى الطرق الاندماج في الشخصية لزيادة هذا التعبير بواسطة استغلال التقنيات المتاحة من مكياج وازياء وديكور واكسسوار للوصول الى دقة النقل الحرفي لجزئيات الشخصية. ولكنه في موضع اخر تمرد على غياب الذات كلياً واصبح يطالب بوعي الاداء يحقق له الحضور الذهني ويلامس مشككة شخصيته من خلال تحليل مضامينها الفكرية والاجتماعية، لا من خلال البكاء عيها، وبذلك فانه تحدى لغة الذوبان والاندماج او الانصهار او حتى الاقتراب من حسد شخصيته "عندما يبدأ الممثل في الاعتقاد بانه الشخصية فهذا هو

الوقت لترك المسرحية"⁽²⁾، وعند ذلك فقد اتجه الى الاداء الراديكالي الواعي ليحقق نسبة حضوره كمراقب للشخصية وسلوكها لا مندمج فيها، وبهذا اصبح شريكاً لشخصية على خشبة يتواجدان عليها كل في حيزه الافتراضي، واصبح كذلك المتلقي يفهم اللعبة المسرحية ولا يغوص في مجاهلها او محاهل شخصياتها الدرامية "فان الفضاء انفتح مرة اخرى بين الممثل والدور، والمتفرج، لان في موضع على مضافة نقدية من الوهم الدرامي بتوحد النص الدرامي الراديكالي

(1) اميتون، الين وجورج سافونا. مصدر سابق، ص 71.

(2) حوردون، هابز، مصدر سابق، ص 27.

وجماليت الأداء غير الابهامي⁽¹⁾، وما دام الممثل هو مصدر العلامات بشكلاها الايقوني و المركب واداءه هو اشارة لشخص اخر متخيل باستجد مه اللغة و الحركة (الحسد) وتعامله مع عناصر العرض فان الجمهور يدخل في شئبة المقارنة والتقييم لطبيعة هذا الاداء ويقرر مستواه. فحسب ما يقوله عالم الاجناس واللغات (ريتشارد بومان) في كتابه (الموسوعة العالمية للاتصالات) "كل اداء يشتمل على وعي بالثنائية ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورته ذهنية مقارنة بنموذج اخر مثالي له او نموذج اصلي موجود في الذاكرة وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص الذي يراقب هذا الفعل مثل جمهور المسرح"⁽²⁾، ولكن الممثل لا يعتمد في تقييم ادائه على الجمهور فقط بل من خلال ثنائية وعيه الخاص ومدى قدرة حسه وذهنيته على مقارنة ادائه بمستوى ذهني خاص، أي مراقبة ادائه بوعيه الشعوري الداخلي.

وهذا ما ينطبق على تناول التحسيد الدرامي بين الاداء انفسي (الطبيعي) عند ستانسلافسكي وبين تناوله التشخيصي عند برشت، فالاول يطالب الممثل ان تكون الشخصية كاملة بكل ابعادها وان يعيشها من خلال تقمصه لها، اما الثانية فلا بد من ايجاد التماثل او المسافة بين الممثل وشخصيته.

والممثل في ادائه الطبيعي يكون سلوكا متوحدا مع شخصيته في اظهار تفاصيلها بينما في الاداء الراديكالي فانه يقف منعازا الى افكار شخصيته وخطها الايدئولوجي لا الى جسدها او تعبيرها الداخلي، وبذلك يصبح راويا ومتحدثا باسمها فهي "النص الراديكالي تمثل الشخصية باعتبارها "بناء" فهي مسرحية (لام) يفيد برشت كثيرا من توجيه الحديث مباشرة الى الجمهور، وهو يحطم حوز التقاليد المكانية ويحقق المشاركة بين الممثل والمتفرج"⁽³⁾، ولك

(1) استون، ألين وجورج سافونا، مصدر سابق، ص 71.

(2) كارلمون، مارفن، مصدر سابق، ص 12-13.

(3) استون، ألين وجورج سافونا، مصدر سابق، ص 57.

كان الحوار في الاداء الطبيعي مناسكا ومجسدا لروح الشخصية فانه نجده في الاداء لراديكالي شارحا وناقدا ومحللا للفكر الايدلوجي للشخصية لا اى واقعها، انسيكولوجي "فعلينا ان نتوقع ان نجد تمزقا للوظائف التقليدية التي ينسب بها الحوار الدرامي، أي وسائل رسم الشخصية والمكان والفعل و... يبحث عن سائب التمرق وتحليلاته في نظام العلامات اللغوي"¹، وعليه فإن الاداء لشخصية هو "تكسر حالة الابهام والغاء مظاهر التماهي بين الممثل والشخصية وتنبه المتلقي الى انيات الخطاب المسرحي بدلا من ان تخصيها"²، ويقترب الاداء في العرض المونودرامي من طبيعة الاداء الطبيعي في تجسيد الشخصيات والاحداث لخلق درجة عالية من الابهام والخيال لاجترار التعاطف لشخصيات المستدعاة ومعانيها لخلق التطهير المراد من هذا الاداء، وما دامت كثير من المسرحيات المونودرامية تمنى بالعودة الى اناضي باحداثه وشخصه فانه محاولة لشرح وتبيان ازمات بل فشل تلك الشخصيات في حياتها فكان الاداء بحث لمتلقي على التعاطي والتعاطف معها، ويرى الباحث ان الاداء المفترض في المونودراما هو اداء يمتزج فيه الاداء الطبيعي (النمسي) مع الاداء التشخيصي وذلك لخلق المتعة من خلال التنوع الادائي وليس حصره على نمط واحد والرجوع الى الممثل في طرح الافكار ومناقشة مسببات ما حصل لشخصياته لا البكاء عليها، وكذلك، شارك الجمهور في اللعبة المسرحية وعمل التواصل الانسي بين الممثل ومتلقيه وعدم اعطاء المبالغة لما حدث لتلك الشخصيات بل ايصال الحدث على انه شيء عادي يحصل لكل فرد وكان بالامكان تجاوزه بالحكمة وضرورة تجاوزه مستقلا، ونحن يجب ان نشعر "بان الهدف المعروض امامنا وكأنه حدث عادي غير متوقع له خاصية فريدة ومميزة وينسجم بالراديكالية"³، اذن لايد من مرج بناء

(1) اسنوب: الدين وجورج ساقونا، مصدر سابق، ص 95.

(2) عبي، عواد، غواية المنخيل المسرحي، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997)، ص 43.

(3) كويل، كولين، مصدر سابق، ص 314.

الشخصية السايكولوجي مع بنائها الايدلوجي كرمز موضوعي لصيرورة بناء الاحداث في الحياة واستخدام لغة العقل والقلب في تفسيرها وتحليلها العقلاسي والحسي وبهذه المزاوجة يترجم الاداء وفق الاحتياجات الانية، وما ينتحه العرض من افكار وحوارات، تزاوج بين الذهاب الى الشخصية والذهاب الى المتلقي، وحلق ترابط ثلاثي بين الممثل والمتلقي، وبين الممثل والشخصية ومن ثم بين الشخصية والمتلقي، وبذلك تتاح الحرية في انتاج العلامات لتعدد نمط العلاقات الميدانية المتبادلة على انخسبة وتعدد الاداءات وما يفرزه من علامات تكونت بفعل تعدد الاتجاهات بين النفسية والذهنية، وبالضرورة سوف يعود هذا التداخل الى شكل اخر بين الحوار القصيح وبين الحوار الشعبي (اللهجة الدارجة) كتنوع ادائي تفريسي يعزز سلطة الحوار وفكرته في المواصلة الحسية والفكرية للعرض وكذلك المتعة الانية المضافة له ومن ثم اضعاء الدهشة والترقب أثناء العرض، وهذا ما قاد الى راديكالية جزئية في مشهد الاداء المونودرامي في صيفته التعبيرية بما يتسم بالانفعالية واللامالوفية، مما يؤدي الى خلق فرص انشاء العلامات بسبب تحرر العرض من ايقونية التصوير الفوتغرافي، وتحرره من النقل الحرفي للحياة الذي تصبح فيه نسبة تكوين علامات قليلة جدا على العكس من المذهب البعيدة عن الواقعية والتي تتحرر فيها الخسبة من اليات الحياة الاجتماعية وتتطلق في حركات وحوارات بعيدة عن المألوف الحياتي مما يتيح تجاوزه نحو خيال الحركة في لفعل المسرحي وحدثه وعلاقته بكل عناصر العرض المسرحي، وبذلك فان الاداء عند الممثل في المونودراما بالضرورة سوف ينشيء علامات تخضع للمنطق الراديكالي (في جزء منه) المتفجر والمتشظى والمتحول واستخدام المهمات مسرحية والديكور بل كل عناصر العرض وتحويلها على وفق رؤية الرمز المشار اليها لا التطابق في الصورة الحياتية خارج الخسبة، وبذلك فان التزاوج بين الاداء لطبيعي والراديكالي يوند حالة من الامتاع لدى الممثل وليس المتلقي فحسب لانه يعطيه القدرة على التنوع في اللغة والحركة، والاهم انتاج العلامة فالمزاوجة بين الادائين قد اثرت في المتلقي في توافقه مع العرض ومتعته في التنوع الحاصل على

لخشبة وتاسيرها الذي أصبح بمثابة التعبير في البيئة الاجتماعية لهذه الجماهير وفي كنههم وطبيعة ثقافتهم، ومن قبيل المفارقات والالهام فان المحرك المؤثر لمثل هذه التغييرات يتمثل في النتائج وردود الفعل الفوري والوقتي لاثراء الاداء كالضحك والبكاء والتصفيق والاستحسان والاستجابات الجماهيرية لاجرى للمشاهدين وتقد خصصت هذه المؤثرات الحركية كاسس جوهرية لتبديد الثقافة الاجتماعية وتحويلها في اتجاهات خاصة حتى تحدث تعديلات واسعة ودئية في الثقافة وفي المجتمع ككل بصفة عامة⁽¹⁾.

ان لاداء في المونودراما بات لا يجسد شخصياته كما هي في الماضي فحسب، بل قد يضطر الى محاكمتها على اخطائها وخطاياها وبذلك فانه يستقل من مرحلة الاستعراض الدرامي الحياتي لها الى مرحلة محاسبة وعيها الفكري والاجتماعي والتاكيد على التأثير الانساني والبعدي في المتلقي لما كان وما سوف يحدث وترجمته على الخشبة، حيث يشكل هذا التأثير للمعرض الفردية والمستوى لكبير الضخم للمنهج السياسي والاجتماعي يحتملان التفاعل المثير على نحو متبادل وبشكل ما ومن ثم فانني اعني (بالفاعلية) الامكانية والاحتمالية التي يمكن للمسرح استعواذهما ليحدث النتائج الفورية لتأثير الادائي⁽²⁾، وبذلك يشكل اداء الممثل في المونودراما علامات من خلال خلق متعة وفائدة بالتلوين الحوارية والمذهبي واسلوب التعامل مع الاداء على انه ليس شكلا جامدا يصب باتجاه واحد لا غير.

(1) شو، بازكير: سياسات الاداء المسرحي، ت: امين الرباط، (انقاهرة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1997)، ص 5.

(2) شو، بازكير، مصدر سابق، ص 5.

التحولات العلاماتية لعناصر العرض وعلاقتها بأداء الممثل في المونودراما

علامات الأداء ومنظومة الرزي في المونودراما

هل لعمل المسرحي اتصال أم تواصل؟ فمن البديهي أن يوجد طرفان في المعادلة المسرحية، الطرف الأول هو (البث) ويعني هنا الممثل وموجوداته وعناصر العرض المسرحي كعلامات دالة (أضواء، موسيقى، أزياء، مهمات مسرحية) والطرف الثاني هو المتلقي أي الجمهور وهذا يعني أن هناك جهة تعطي الرسائل و المعلومات و لعلامات وجهة أخرى ليس عليها سوى تسلمها بدون رد إلا من الانفاس المتصاعدة وعلامات الاستحسان أو الاستهجان من خلال الصفير أو التصفيق⁽¹⁾ فالمتفرجون لا يستطيعون أن يردوا على الممثلين⁽²⁾، وتبقى بعض الآراء تؤكد في هذه الحالة عدم وجود مفهوم (التواصل) لعدم قدرة المتلقي على المحاورة أو بدء الرأي إلا بعد انتهاء العرض لأن الرسالة الميثوقة تسير باتجاه واحد دون رد عمي أو (اني) على ما يجري على خشبة فأن جمهور "لا يحق له أن يشارك مباشرة في الفعل لدرامي الواقع على المسرح"⁽³⁾، ومن جهة أخرى فهناك رأي الأكبر و لأعم (وهو رأي الباحث أيضا) الذي يقوم على الفكرة الأساسية في المسرح أي قدرة (البث) الممثل على الإرسال العلاماتي من خلاله ومن خلال موجوداته المتضمن شكل العرض وفكرته التي سوف تعمل عملها في ذهنية المتلقي وتجعله في حالة من التواصل في المتابعة الحسية والعاطفية للشخصيات والأفكار من خلال مشاركة المتلقي (الخيالية) في الأحداث كونه أصبح جزء من سيرورة ذلك الحدث ونيته، إذن فالتواصل لا يفقد عنصره لأن هناك جهة باثة وأخرى متلقية صامتة، فالأداء هو فن التمكين والتمكين من فرض الشخصية والاقناع بها، ومن علامات هذا الاقناع هو (التبرير، الخداع، الاتهام) أي رسم صورة مطابقة و

(1) أسعد، سامية أحمد، الدلالة المسرحية، مصر سابق، ص 67.

(2) إيلا، كبر، مصر سابق، ص 137.

مقربة او ربما مختلفة لما يرسمه او رسمه المتلقي مسبقا (قبل دخول الصالة) وبين ما سوف يشاهده على خشبة من (اماكن: طرق، اشكال، شخصيات، الارياء، الوان) وهو اتفاق يكاد يكون (اجبارياً) بين ما يريده العارضون ولا بد ان يقبله المتلقون (سلباً وإيجاباً)، فمن يفصد المسرح يتوحد عليه ان يقبل رسمه هنالك واقع خيالي جديد سوف يمثل افراد جرى اختيارهم كمؤدين وان دوره هو دور المتفرج⁽¹⁾.

وما دام (الري) احد العلامات المهمة التي يبتها الممثل عند ارتدئه له باتجاه الصالة فإنه لا يمثل اشارة لاشارة واحدة بل اشارة الى اشارات متعددة (سلوك، نظفة، قذارة، استمء اقتصادي، قومي، ديني) أي ان الري من العلامات المركبة وليست احادية الاشارة فهي تشكل أهمية في ذوق المتلقين عند تلقيه صورة ذلك الري وتطابق او اختلاف ما رسمه وما يشاهده الان على خشبة، ذلك الحس المزاجي والذوقي هو (مقارنة خفية) فيما يرتديه هو وما ترتديه الشخصية على خشبة، فالري على المسرح من الحساسية بمكان لا تسمح باي فشل في ظهره بشك غير كامل من ناحية تفصاله وخياطته والوانه ومدى ترابطه مع جوهر لشخصية (المحبوبة او المكروه) في احداث المسرحية حيث تشكل علامة دالة على هوية الشخصية وانتمائها الاجتماعي والطبقي والقومي والديني فان "الري هو شيء مادي واشارة في ان واحد، بمعنى ادق، يحمل الري بنية من الاشارات، يعين لري القومي هوية اعضاء طبقة اجتماعية، وهوية قومية ودينية، ويرمز الري الى منزلة لابسها وعمره"⁽²⁾، ولا تشير الازياء فقط على هوية الشخصية بل حتى في سلوكيتها او نفسياتها فان القميص غير المزور يمكن ان يوحي بالجندي اللامالي الذي يلبسه وهو جالس مع رفاقه منهمكا يشرب الخمر وحين يزرز

(1) انصهر نفسه، ص 137.

(2) بوغاتف، بيبر، مصدر سابق، ص 63.

القميص يشير إلى موقف حريص ومركز واضح للالبسة⁽¹⁾ أن تشير الأزياء في الممثل وقد تظهـر معالها من خلال راحة الممثل النفسية لما يرتديه ودرجة اقترانها من تصوره المسبق لطبيعة الدور أو الشخصية فهذا الممثل بالتأكيد لن يكون راصيا أدبي سند له دور (الملك) وكانت ملابسه متهالكة وضيقة أو لوانها عبر متداخلة ووقف بحواره على الخشبة وزيه بملابس أفضل منه، وهذا بالتأكيد سوف يؤثر في أدائه ويجعله في حالة من التوتر طوال مدة العرض، وهذا ما يحصل مع ملابس الممثل في المونودراما عندما تكون ملابسه رديئة وضيقة وغير مريحة في حركته المتواصلة وبعبارة عن تصوره أو تحيله لما مرسوم لصورة الشخصية الرئيسة، فالأزياء عند الممثل في المونودراما ترمز إلى حقائق يجب أن يصورها خياليـا بالإشارة والإيماء والحركة السريعة والبطيئة للجذر التاريخي ولطيفي والديني لكل الشخصيات الأخرى، وكذلك فإن الأزياء في المونودراما البعيدة عن الواقعية فإنها تهتم بها على أساس اظهار الفكرة الاجتماعية أو السياسية لنصر بمعزل عن تطابقها في الواقع مع نمط عيش الشخصيات أو مكانها أو زمانها، وهنا يكون الأداء حرا أي لا يتجه اتجاهها سايكولوجيا أو واقعي (مطبق للحياة) بل أداء (تشخيصي) يهتم بالفكرة وطرحها واستنادها إلى ما تحتويه الخشبة من موجودات وعناصر مساعدة لها. ولما كان الممثل في المونودراما هو العلامة لرئيسة والمحرك لباقي العلامات على الخشبة فإنها من خلال جسده المتحرك سوف تجري تحولا تلقائيا لباقي العناصر ولا سيما المتلامسة مع جسده ومنها الأزياء إذ تتحول من شكل إلى آخر تبعاً لتكوين جسده الجديد ولأداء المختلف والملائم للشخصيات الأخرى، فالرداء على الكتف قد يتحول إلى عباءة فوق الرأس أو غطاء على الوجه للاخفاء والتكرار، وعرش من المنضدة الأحمر قد يتحول بيد الشخصية إلى قطعة القماش الذي يستخدمه مصارع الثيران في سبائها و قد كانت بيضاء تستخدم كإشارة للاستسلام أو الصلح أو شرع سفينة، هذا

(1) المصدر نفسه، ص 66

- الاداء المتغير يتحقق من خلال التوافق بين ما ينتجه الممثل من علامات متحركة وما يساعد او يساعد تحولها من المهمات المسرحية او الاضائة او الموسيقى ولاسيما الازياء بالطبع ، ولما كان الممثل في المونودراما مستمرا في عرضه لفترة طويلة ، فان راحته فيما يرتديه من ملابس والتي تؤثر في طبيعة ادائه المتواصل والمرهق ومن ثم الصفوطة النفسية وهو اجسه برضى او مسخط متلقيه في الصالة والذين لا يحدون امامهم لا ممثلا واحدا وعدة شخصيات تفرض بالضرورة لحظات فلق لعينييه وذهنيه في ن واحد ، وعليه فان هناك جملة مؤثرات يحدروا بالمخرج ومصمم الازياء والممثل ، اتباعها حتى تكون الازياء ملائمة لحركة الممثل وتطابقها مع وقع الشخصيات وملائمة للناحية (البصرية والجمالية) لعموم الخشبة واهمها :
1. تناسق الوان الازياء مع الديكور والمهمات المسرحية وارضية الخشبة وخلفياتها.
 2. قياس تاثير شدة الضوء الساقط وانعكاسها على الوان الازياء فوق الخشبة.
 3. تناسق الوان الازياء مع المكياج (في حالة وجوده) أي عدم استخدام الالوان المتضاربة.
 4. مطابقتها مع بياض او سمرة بشرة الممثل.
 5. تناسقها مع الاكسسوار المرافق لها (الخاص بالازياء) من ناحية الحجم واللون والقيمة.
 6. استخدام قطع الملابس المستقلة والسريعة التغير لاستخدامها الخاطف في التحول من شخصية الى اخرى.
 7. اختيار نوعيتها وفق الموسم الذي تعرض فيه المسرحية ، أي عدم استخدام الملابس الفليضة في الصيف او الخفيفة في الشتاء وذلك لطول فترة اداء الممثل في المونودراما على الخشبة.

8 مطبقتهما في التفاصيل لازمان الشخصيات الممثلة على خشبة وأماكنها ودياناتها.

9 حياضتها بشكل يناسب والاداء الحركي المستمر والطويل للممثل في المونودراما.

10 حياطة أكثر من قطعة ملابس للشخصية الرئيسية (للاحتياط) واستخدامها في حالة الطوارئ.

علامات الاداء ومنظومة الديكور المسرحي في المونودراما

قد تؤدي الصورة المرئية للخشبة بمحتوياتها من (ديكور، اكسسوار، ازياء، ضاءة) دورا في تشكيل معالم الرؤية الجمالية والوظيفية، ولتمثيلية ف يجري فوقها، وما سوف يستقبله المتلقي منها (سلبا او ايجابا) في اشكال الشخصيات وفعالها، والاحداث وامكانها وزمان حدوثها، وغالبا ما تحفز هذه الموجودات وفي مقدمتها (الديكور المسرحي) البعد الخيالي للمتلقي في شكل الاحداث وصورها خلف المنظور المتمركز انيا على خشبة المسرح، أي الاماكن المتخيلة المحيطة بذلك التكوين المائل فوقها، اذ يمثل الديكور "النصف الآخر فيمكن العم الخيالي الذي يحيط به والذي يتخيله المخرجون من واقع الديكور كممكن الاحداث"، وهذه صفة سيميائية للعلامة المتخيلة لما ورائية المسرح وما يجري لأمتداد الخشبة من داخلها الى خارجها وبالعكس، وبذلك فان شكل الاشياء وحجومها على الخشبة تعطي علامات مهمة في تكامل الصورة الواقعية مع نظريتها المتخيلة في الخارج فان "الديكور الذي هو بحجم طبيعي فهو غنى لانه يتمتع بعمق واقعي، ولذلك هو اقرب الى الموضوع الحقيقي الذي يرمز له"¹، فحسب الممثل كتلة مادية محددة وثابتة نظريا: يقاس عليها ومن خلالها

(1) هتون، جونان، مصدر سابق، ص 128.

(2) هيترويسكي، يوري: الاتساق والموضوع في المسرح، مصدر سابق، ص 142

موجودات الخشبة والديكور المسرحي بالذات باعتباره كتلة كاملة أو كتلاً منفيرة ومصنوعة (تقريباً) عن مثيلاتها في الحياة الواقعية ويحضر في تحسيده مساحة وحيز الخشبة وحركة الممثل بجانبه وداحله، ومن ثم فإن المبالغة في حجم الديكور أو صغره يقلل أو يزيد من حجم كتلة الممثل (الثالثة) بالنسبة له ويخلق صورة مشوهة في ذهنه المتلقي عن الصورة المثالية التي أنشأها مبدعها. ولابد أن يلتزم مصمم الديكور في عرضه المسرحي بدقة التاريخية والتقريبية لأحجام مثيلاتها في الواقع (إذا كانت موجودة أو متخيلة) فلا بد للديكور أن يحاكي "الاماكن العامة مثل البرلمان الروماني القديم أو كندراثة كنتريري ودار الأوبرا الباريسية على خشبة المسرح بل ويستطيع أيضاً أن يحاكي لاماكن الخاصة لداخلية في تشكيل يتحد شكل العلة"⁽¹⁾، وهذا ما يجعل هذه لدقة سمة أساسية في تقبل المتلقي لما يحدث على الخشبة من دون خلق فجوات بين الفعل ومحيطه فإن "عيون الصالة كلها متجهة إلى الديكور، كل واحد يبدي رأيه في لدقة الأثرية الخاصة بغرفة منحوتة أو باب مبطن بالحديد"⁽²⁾، فإن أول ما يراه المتلقي على الخشبة هو الديكور وانهمات المسرحية من اكسسوار وقطع ديكورية منتشرة هنا وهناك، فهو يريد أن يعرف أين تقع هذه الموجودات وفي أي فترة وفي أي زمان قبل أن يعرف ماذا يفعل الممثل بينها وداحلها، ولماذا فالديكور يعني للمتلقي "الدلالة على المكان الجغرافي (ميدان عام) أو الاجتماعي (مسرح، قهوة) أو كليهما (شارع تطل عليه ناطحات سحاب) ويمكن أن يدل الديكور أو أحد عناصره على الزمان. فالمعبد اليوناني دلالة لفترة تاريخية معينة، وسقف المنزل السدي يغطيه الجليد دلالة لفصل الشتاء.. وقد يكون الديكور دلالة للحسية والنوع الاقتصادي أو الديانة"⁽³⁾، ولما كانت العلامة بطبيعتها تحفيزاً

(1) هتزون، حويمان، مصدر سابق، ص 128

(2) اصلاص، أوديت: مصدر سابق، ص 638

(3) (سعد، سامية أحمد، الدلالة المسرحية، مصدر سابق، ص 87.

للعلامات لآخرى من حيث هي واقع حسي على علاقة بواقع آخر يمتدح بالاشارة اثاره⁽¹⁾، فان الديكور (كعلامة) لا يحفز الصورة المتخيلة مسبقا والمرتبطة بدهن المتلقي فحسب بل على الفعل المسرحي نفسه، وبالتحديد فعل الممثل لحركي والشخصية وابعادها في المحيط نفسه الذي رسمه في محيطة. كذلك فان الممثل نفسه يشترك مع المتلقي في تخيل الصورة النهائية لمكان الشخصية وحركتها وعيشها (ليس في اللحظة الآتية للعرض المسرحي) بل في التمارين الأولى للمسرحية (اثاء القراءة والحركة) ومن ثم فان اداءه سوف يتأثر تلقائيا بما يراه ويحسه من دقة ما يجلس عليه او يتحرك من خلاله او ينام فوقه او يتحاور و يتصارع داخله، وهذا ما حفز الممثل في المونودراما على الاداء الجيد بوجود هذا لعون في بيئته (الخشبة وما توفره له من مستلزمات الراحة البدنية و النفسية) وبيئة شخصيته والشخصيات الاخرى (في دقة تخيلها وتنفيذها) في الزمن والمكان والتوجهات فالاداء يتأثر سلبا اذا احس ان الديكور كبير و اصغر منه ولا يمثل الدقة في تجسيد محيط شخصياته او احس ان حركته اصبحت مقيدة بديكور حجم فعله المسرحي، لذلك فان اداءه يعتمد بشكل اساس على فعله الحركي المرتبط بقيمة الديكور المائل على الخشبة، فانه ايضا يستعين (بالخشبة المتخيلة) وامتداداتها خارج حيز الديكور وموجوداته لكي تساعد على ابراز الفعل المتخيل وتضمنه وتلوينه وكذلك التعويض بالصوت عن ملحقات الديكور وتواجدها على الخشبة فهي مسرحية (بستان الكرز) ل(تشيكوف) فان "البستان يلعب الدور الاساسي بستان الكرز هو على الخشبة ولكن لا نستطيع ان نشاهده، لم يشر اليه فضائيا بل عبر صوت ضربات لمؤوس التي نسمع وهي تقطع اشجار الكرز⁽²⁾، او من خلال الاداء الحركي (تعميصي) بالديكور المتخيل من خلال الحركة الایمائية او الاشارات اللفظية

(1) كاروفسكي، يان مو، الفن كحقيقة سيميائية، مصدر سابق، ص 35

(2) هوس، يوريك، ديناميكية الاشارة في المسرح، مصدر سابق، ص 100.

"فالديكور الدرامي مثلاً لا يصور في أغلب الأحيان تماثلياً بوساطة وسائل فضاءية ومعمارية أو تصويرية، بل قد يشار إليه بإيماءة (كما يحصل في الميمياء) وبواسطة شارات لفظية أو وسائل صوتية أخرى (المشهد الصوتي)⁽¹⁾. لذا فإن الباحث يرى أن يتجه الممثل في المونودراما إلى الأداء في المسارح ذات الحشمة الصغيرة لتكون كتلته هي البارزة أو تكون في بؤرة مركزية وأصعة، حيث تكون القسمة عادلة ومتوازنة بين كتلته ومساحة الحشمة وموجوداته على الخشبة بما فيها الديكور المسرحي، وإن تكون زمرية إلى واقعها الطبيعي والاستغناء عن المجسمات الواقعية الكبيرة بأخرى راقدة لها، للوصول إلى التعبير الدلالي لسريع والمفاجيء باستخدام الديكور البسيط في تفسير ماكن الشخصيات المونودرامية وأزمانها وأشكالها. فإذ كانت الديكورات كبيرة ومجسمة فمن الصعوبة إجراء التحول العلاماتي في انماط عيش الشخصيات واختلافها ماكن تواجدتها، فالسرعة مطلوبة وتحتاج إلى زمن قياسي في تغييرها كما أنه لا يحتاج إلى قوة عضلية لتغييرها بل حركة بسيطة لكي يتحول باب المحكمة أو الكنيسة أو الدار إلى ممر أو منضدة كتابة أو طعام، أو السلم إلى مادلنه و برج للمراقبة أو قنار أو المداخل إلى ممرات لقصر أو دهايز لسجن أو أمكن للأخفاء والتجسس أو للتشكر "ففي بعض الحالات يزود الديكور بوظائف خاصة بحيث يسمح بالظهور والاختفاء المفاجيء"⁽²⁾، كما يمكن استخدام نماذج متحركة (مزودة بعجلات) ومستقلة عن بعضها وصغيرة الحجم، حيث يمثل كل نموذج مكان عيش وتواجد كل شخصية على انفراد والحدث الخاص بها، حيث يسهل إبعاده أو تقديمه للمشاهد المطلوب والتحالي على الخشبة بواسطة الممثل في المونودراما، كما يمكن إضافة ذلك تعليق معظم هذه النماذج أو الموحودات الديكورية الأخرى، بحبال في سقف المسرح لتغييرها المتتابع بتغير

(1) إيلام، كبير، مصدر سابق، ص 23

(2) هلتون، جوليان، مصدر سابق، ص 128

المشاهد الخاصة بنمط عيش الشخصيات وأماكنها، ولضرورة تحرير الحشة وتحديد أنماط أماكن الأداء في المونودراما وعدم اقتصرها على المكان المصني، كإن لابد من زج الصالة مع الفعل الدرامي من خلال إشراك (مكان الجمهور) مع المكان المصني (عمل الممثل) لكي يعطي الأداء المونودرامي تنوع بعدا عن الجمود الحركي والمكاني. وجعل الصالة مكانا ديكوريا كساحة عامة أو مكان تجمع الناس في السوق أو أضراب لعمال العمل أو جمهرة في الشارع أو المحلة.

علامات الأداء ومنظومة الاضاءة في المونودراما

ظلت المادة كونها تشكل المتغير الطبيعي للأشياء عنصرا للابتكار والولوج المعرفي والعلاماتي والدلالي لها والقدرة على تشكيلها بتواز مع احتياجات الإنسان ورغبته في التطور والتغيير المستمر، والصوت ثم (الاضاءة) باعتباره مادة متغيرة لها علاقة بالدلالة الزمنية والحسية فقد اهتم بها رجال المسرح لانارة (خشبته) ومن ثم (روحه) كونها تشكل عنصرا علاماتيا في الدلالة على الأشياء باعتبارها مادة متغيرة (ظاهرة فيزيائية) تشير الى أشياء أخرى (حسية وعاطفية) فكان "يجب أن تقوم نظرية الضوء السيميائية في وقت واحد على تصور الضوء بوصفه ظاهرة فيزيائية وعلى تصوره ظاهرة نفسية دون أن تختلط مع أي من هذين التصويرين"⁽¹⁾، فادراك صعوبة ما كان يجري عند تقديم العروض المسرحية في الهواء الطلق قبل ظهور اماليب الاضاءة الحديثة يشكل علامة على معاناة رجال المسرح في تثبيت قيمهم الدرامية مع أحداث المسرحية وشخصياتها، حيث كان يمثل مشكلة لكاتب النص بحشوه بكثافة من الارشادات عن حلول الليل ونهار أو لحر أو وقت النوم، أو موعد الاستيقاظ وهذه المشكلة وحوها (لؤلؤ المحرج) عند تنفيذ العروض نهارا أذ كيف بتاتي له اقامة الحدود الرمزية

(1) فوسيلي، حث سيمياء الممثل، مركز علي اسعد، (اللانقية، دار الحوار، 2002)، ص 34

داخرا الحبيكة وكيف يميز الليل عن النهار؟ ففي مسرحية (ماكبيث) على سبيل المثال يدور جزء كبير من أحداث المسرحية أثناء الليل، رغم أنها كانت تعرض في الواقع آنذاك في فترة بعد الظهر على مسرح الجلوب المكشوف⁽¹⁾، ومع ذلك فقد حاول اصحاب عروض الهواء الطلق استخدام نوعين من الحيل للتغلب على مراوحة أحداث المسرحية بالزمن، أما النوع الأول الأول فهو (لفوي) "فيتمثل في الاشارات المتكررة لبوقت التي تجي صراحة على لسان الشخصيات او تتضمنها الدعوة الى تناول التوحشات او الذهاب الى الفراش"⁽²⁾، أما النوع الثاني من الحيل فهو باستخدام عنصر مادي مرئي او مسموع.. يشير الى زمن الأحداث مثل "استخدام المشعل... لإعلان قدوم الليل او استخدام صياح الديك لإعلان قدوم الفجر او استخدام حيلة تغيير الملابس"⁽³⁾، أي لبس ملابس النوم او الخروج، أما في المسرح المغلقة فقد كانت المشكلة الأولى في انارة خشبته، فقد استعملت مجموعة من الوسائل المتاحة آنذاك فقد "كانت الاضاءة في عصر اليزابيث هي الفيل المغمور في الزيت ومصابيح تضاء بالشحم بالاضافة الى الشموع العادية"⁽⁴⁾، وقد استعملت الشموع بالذات في المسارح الفرنسية والانكليزية في القرن السابع عشر ولكن الفرق بينها ان الفرنسيين وزعوا الشموع في انحاء الخشبة أما الانكليزي فكانوا يستعملون باقة كبيرة منها فوق مقدمة المسرح "واستمر ذلك حتى منتصف القرن الثامن عشر حين نجح الممثل والمخرج (جاريك) في تغيير هذا الوضع تحت تأثير النموذج الفرنسي في الاصغاء فقام بتوزيع الشموع توزيعا دقيقا محسوبا حول المنظر المسرحي"⁽⁵⁾، ثم جاء دور استخدام الاضاءة بالفاز ومن خلالها تطور الاداء

(1) هتون، حوليان، مصدر سابق، ص 149-150

(2) المصدر نفسه، ص 150.

(3) هتون، حوليان، مصدر سابق، ص 150

(4) هوايتج، فراتك م، مصدر سابق، ص 382.

(5) هتون، حوليان، مصدر سابق، ص 151-152

والحركة المسرحية بكاملها حيث "كان هنري ايرفنج من أوائل المصممين نه
وقد تمكن في منتصف القرن التاسع عشر من اجادة فن التحكم في المصباح
الفاري ودرجات صوته الازرق الى درجة الكمال"⁽¹⁾، وجعل هذا الاكتشاف
المسرحي عبدا عن الحرائق التي كانت تحدث بسبب المشاعل والشموع، و
الريبت، كما أصبحت مشاهد الصراعات والقتال أكثر وضوحا وبعد ذلك
وبالتحديد عام 1880 حلت الكورباء "وأصبحت الوسيلة الرئيسية للاضاءة
لمسرحية حتى الآن ويوجد نوعان من انواع الاضاءة المسرحية (لاضاءة العامة
floodlight) و (الاضاءة المركزية spotlight). اما وظيفة النوع الاول فهي الانارة
الشاملة العامة.. اما النوع الثاني فيوجه الاضاءة الى منطقة معينة على خشبة
المسرح ويستخدم عادة لتحقيق مؤثرات خاصة"⁽²⁾، ومن هذا ندرك أهمية الاضاءة
في الاداء المسرحي اذ انها "تساعد على تركيز انتباه المتفرجين وتوجيه انظارهم
الى كل ما هو هام وجذاب على خشبة المسرح واغفال ما عداه"⁽³⁾، فالعلاقة
مركبة بين (الاضاءة والعرض المسرحي)، حيث تشمل على جانبين "جانب عمي
وجانب يختص بالخيال... فالضوء هو احد المصادر الرئيسية للصور المسرحية،
وهو ايضا أ لمؤثرات الرئيسية للرمز"⁽⁴⁾، على هذا الاساس فهناك فرق بين الضوء
والاضاءة، فالاول وظيفته مجرد رؤية او انارة الخشبة ومن عليها، من دون تعليق
ام الاضاءة فهي مرتبطة بالقيمة الدلالية للأشياء بمد امتزاجها بالون وارتباطها
بالزمان المسرحي وانفعال الشخصيات، وكشف غموض صوره الحدث المسرحي
(حلم، تحيل، صراع، قتال) وتجسيده بشدة الضوء المسلط أو خفوته واللون
ودرجته و ل ضوء وطله فالاضاءة هي "التعليق على الاحداث او التداخل في مسارها

(1) المصدر نفسه، ص 152-153

(2) المصدر نفسه، ص 153

(3) هوانتج، هرانك، مصدر سابق، ص 379.

(4) هتون، جوليان، مصدر سابق، ص 149.

حتى تصبح عنصرا فاعلا من عناصر الاداء في العرض. والمعبر عن لحالات شعورية والنفسية المتباينة وعلى تنظيم وتوجيه استجابات الممثلة والاشكال⁽¹⁾، وعلى هذا الاساس فان الاضاءة لها القدرة على تشكيل لمصء المسرحي من خلال التحديد الضوئي (الخيالي) المرتبط بالزمن ومكان الحدث المسرحي نفسه، فبأستطاعة الضوء:

1. " ان يتركز في نقطة معينة وينقل هذا التركيز
 2. ن يغير من ابعاد الفضاء باضاءة منطقة وترك بقية الفضاء في لظلام.
 3. ان يبين علاقة الفضاء بالزمن بتغيير اضاءة الوقت او الساعة.
 4. ن يمحو حدود الفضاء عن طريق عدم انارتها وبذلك يوحي بالانهائية الفضاء.
 5. ان يشكل بطريقة تجريدية الجو، واقع فضاء خارج المنصة⁽²⁾.
- من هذا الادراك لاهمية الاضاءة في الاداء المسرحي فقد شكلت علامة مهمة في الوظيفة السيميائية له كونها وضعت مفاهيم كثيرة في العمل العلاماتي على الخشبة فقد حددت "المكان الذي تجري فيه الاحداث مؤقتا، كما ان ضوء المكشافات يمكن ان يعزل احد الممثلين عن الآخرين. او قطعة اكسسوار عم يحيط بها، ومن ثم الاضاءة دلالة لاهمية الممثل والشخصية التي يتقمصها او اهمية الشيء سالف الذكر وتقوم الاضاءة بوظيفة اخرى هامة فهي تستطيع ان تضخم حركة من "الحركات او جزءا من الديكور او تغييرهما"⁽³⁾، لهذه الضرورات فقد كان اداء الممثل في المونودراما مرتبطا ارتباطا جوهريا بالاضاءة لقيمتها في شكل الصورة بعزل الشخصية عن الاخرى او اظهار مدى مشاعرها الحسية

(1) المصدر نفسه، ص 149.

(2) مصدر، ان اوبر، مصدر سابق، ص 100-101.

(3) مصدر، سامية احمد، الدلالة المسرحية، مصدر سابق، ص 92.

وتحديد اوقات ظهورها وزمان حدوث ما جرى لها من فشل أو انتصار، وقدرتها على الايهام بالرحوع الى ماضي الشخصية المونودرامية والتحويلات التي تحصل بين الشخصية الرئيسة والشخصيات الاخرى والفرز بينها من خلال اختلاف درجات الشدة في الضوء، المسلط ودرجة اللون عليها والتفريق بين محيط وانتماء ذلك المشهد لتلك الشخصية عن الاخرى في الشكل المادي والمزاجي والعاطفي فلاضاءة "يجب ان لا تكون جامدة بل مرنة ومتغيرة حتى تتناسب مختلف المشاهد في المسرحية"⁽¹⁾ كذلك تتناسب سرعة ايقاع الضوء مع حركة الممثل في المونودراما (كونه وحيداً) أي التناسق والانسجام مع سرعة الضوء وحركته مع ايقاع المشهد المونودرامي (بشكل عام) وتغييراته (التي تصنعها حركة الممثل بشكل خاص) في تحول الشخصية في اللحظة وفي فترة زمنية قياسية غنية في السرعة لذا "يجب ان يكون التنويع والتغيير في تركيز الاضاءة سريعاً مع ملاحظة تناسبها وانسجامها مع ايقاع وجو الحركة"⁽²⁾، وهذا ما يقود بالاضاءة الى تكوين علاماتي جديد لنوعية الاداء المونودرامي باستخدام الظل والضوء في شكل الصورة الحمالية والوظيفية للمشهد المونودرامي باستخدام مساقط ضوء الجانبيه بدرجات تشا من خلالها ظلال الضوء المنسحب خلف جسد الممثل والموجودات بامتدادات واشكال ثلاثية ورباعية مختلفة لاستخدامها في المشهد الخاصة حيث (الكوابيس او الهلوسات او الاحلام او محاكمات الضمير و الرعب)، فمن "اهم المتغيرات البصرية التي تظهر للمين على المسرح هو الطل او ما يسمى بمقدار الضوء او تمريه اذ يخلق به التضاد في الصورة الكلية، ويوجد انواع عدة من الظلال، أ. الجزء غير المضاء من الجسم نفسه او ظلال الجسم، ب.

(1) هوانج، فرانك م، مصدر سابق، ص 379

(2) المصدر نفسه، ص 379.

طل لجسم المنسقط على ارضية او جدار⁽¹⁾، وهذا يعود الى التقليل من استخدام الاصاءة لشاملة والمتساوية وتوزيعها في شدة الضوء واللون على اجزاء الخشبة، أي تكوين التنبؤات في المساقط الضوئية عند المقدمة والوسط والعمق والخصمية والممثل نفسه، مما يجعل الصورة المسرحية ذات مزاج حسي يعطي للاداء قدرة على تبرز مما يشكل نوعاً من الفصل في القيمة المعنوية والعلاماتية في دواحر الممثل وعطائه الادائي، لذا يجب الا تسلط الاضواء على المظهر بكميات متساوية، حتى عندما يكون المطلوب اضاءة عادية واقعية لمنظر داخلي⁽²⁾ وهذا مرتبط ايضا بالحيل التي يستخدمها الممثل في المونودراما باختفائه المؤقت و لتسريع بواسطة الاضاءة في مراحل التغيير من شخصية الى اخرى او لتلافي رؤية تغيير الملابس او القطع الديكورية عند تحولها من علامة الى اخرى، ولابد ان يتوجه الممثل في المونودراما الى استخدام الاصاءة واللون في التوزيع لادائي وتضمينه علامات جمالية ذات دلالات مهمة في الحدث المسرحي وذلك بواسطة المشهد المتضمن (الاضاءة داخل الاصاءة) وذلك باستخدام الشمعة او الفانوس في لجو المظلم، اذ يشكل الضوء المنبعث منها جوا نفسيا وجماليا بعيد لاثرسو، كان على صعيد البقعة المضاءة (المتارحة) او التأثير في الشخصية او علامات لحدث، وقد يكون المشهد المونودرامي داخل المسرحية التقليدية (الجماعية) في مسرحية (ماكبت) لشكسبير صورة واضحة لتاثير الاضاءة داخل الاضاءة في لصورة المسرحية للعرض، اذ تعد الشمعة التي تحملها (ايدي ماكبت) وهي تمشي نائمة ابلغ تمثيل رمزي للعلاقة بين الاصاءة والضوء، فالشمعة تلقي بضوء من نوع خاص.. هذا النوع من الضوء المتذبذب الراقص الذي يرتبط بالشمعة تخلق جواً من الترقب المتوتر والخوف الغامض يهدد لانتحار (ايدي ماكبت) فالشمعة

(1) كطرم، وسام مهدي: الضوء منظومة ديكورية في العرض المسرحي الحديث (بعداد مطبعة

صباح، 2007)، ص 14

(2) هوايتج: فرانك م، مصدر سابق، ص 379

هنا ليست سوى حياة ليدي ماكبث التي توشك ان تخيوا⁽¹⁾ ، فالاضاءة لا تصبح علامة مميزة (بل ضوء ليس له قيمة) اذ لم تشر الى معنى دلالي مرتبط بشدتها او حشوتها او لونها او مكانها او محفزة ومساندة ومجسدة للمعل الحركي والتمثيلي على الخشبة لذا فان " الخصائص المادية للضوء (الريق والمور والاشباع) لا تنتمي وتصبح اصنافا تنتمي الى مستوى المضمون وبالتالي لا تصبح سيميائية الا في فعل الابلاغ الذي يبنها⁽²⁾ . أي ان سرعة الاضاءة وحركيتها (كعلامة مستقلة) لا يمكن تحقيقها وتبيان فعاليتها الا بمزجها بحركة العمة في الفعل والحدث المسرحي المتواجد على الخشبة وذلك للتدليل على فكرته لاسيما في المونودراما لانها تمثل بؤرة مركزة على حدث بعينه وممثلاً واحداً بعينه أي ليس لها اهتمام اخر غير ما يفعله ويحصل له على الخشبة ، فالاداء في المونودراما " يشكل جزءا من الاضاءة ولا يمكن تصويره من دون وجود هدف"⁽³⁾ . وهذا ما يقودنا الى الفور في نفس وفعل الممثل في المونودراما لانه يمثل الجزء الثاني من دأته للشخصية المونودرامية من خلال اللون وتأثيره الشعوري في صورة المشهد وارتباط لالوان بالقيمة الدلالية لكل حدث او فعل يعطي انتماءه الحسي في الخيال والذهن ' فاللون الابيض يدل على الحلم بينما اللون الاحمر على جو القتل والتعذيب"⁽⁴⁾ ، وذلك باقي الالوان التي تمتزج مع الخصوصية المزاجية للشخصية ولاسيما في المونودراما كونها ترتبط بذاتها واستقلالها الدرامي وتكوينها النفسي المختلف لواحدة عن الاخرى فان "اللون الاسود في المسرح يعني الحداد على عكس الذهبي والوردي اللذين يوحيان بالامن والمرح"⁽⁵⁾ ، ومن ذلك فان الاضاءة

(1) هتون، حوليان، مصدر سابق، ص 150-151.

(2) فومقسي، جالد، مصدر سابق، ص 40

(3) المصدر نفسه ص 41.

(4) اسعد، سامية احمد، الدلالة المسرحية، مصدر سابق، ص 92

(5) هتون، حوليان، مصدر سابق، ص 159

في المونودراما تستغل التناقض الحاصل في الصورة المشهدية لاثارة العلامة عند حالتها الى عملية التشفير من خلال انشاء اختراقات بين الفعل واللون لتعطي دلالة واصحة بمعنى مغاير لها وخلق تكوينات دلالية غير محايدة في صب المعبر المسرحي ففي مسرحية (ماكبيث) يتناقض لون الغابة الخضراء المنحركة مع ملابس ماكبيث السوداء التي يرتديها حدادا على وفاة زوجته فيجد ،التناقض بين اللونين ببلاغة فكرة انتقام الطبيعة من الشر وزحفها المنتصر عليه⁽¹⁾ . وهذا ما يدفع الممثل في المونودراما الى انشاء التناقضات الادائية بواسطة الازياء واللون لكسر حالة الخمول التي قد تحصل بالتوافقات اللونية التقليدية وبالتالي يكون الاداء في حالة من التراخي الممل.

علامات الاداء ومنظومه الموسيقى والمؤثرات الصوتية في المونودراما

غالب ما يشعر المتلقي برودة فعل سلمي عند مشاهدته عرضا تخو احداه من مرهقته لموسيقى والمؤثرات الصوتية والتي غالبا ما تؤكد ذلك الحدث ومثابته ، فالموسيقى تجعلنا نفادر منطقة الحياد وتارجعها الى منطقة الانحياز التي ترجع كفتها قوة الموسيقى في الاقناع وانتاثير والميل الى جانب جهة على حساب الاخرى بل تجعل من مشاعرنا ومن ثم وعينا متحدين بعمق ذلك الحدث وطروحاته (خصوصا في الاحداث المتوارنة في الفكر والمعنى) فالموسيقى قد تنقلنا الى حالة اخرى من خلال خلقها لمشاعر سحرية غامضة بداخلنا⁽²⁾ ، فالموسيقى هي الحالة المجاورة والمتهمة والصانعة لذلك الحدث فهي في المسرح "تؤكد الحدث او الاحساس او تصخيمهما او تفيهما وعن طريق الايقاع او اللحن تستطيع بعض انواع الموسيقى ان تحلق جو الاحداث او زمانها او مكانها واختيار الالة الموسيقية له قيمة سيميولوجية ايضا فهي توحي بالمكان او البيئة الاجتماعية او الجو لعام

(1) المصدر نفسه، ص 159.

(2) ويسون ، جلين ، مصدر سابق، ص 283.

للمسرحية، كما يمكن أن تصاحب قيمة موسيقية معينة لدخول الشخصيات أو خروجها. نلاحظ أخيراً أن الموسيقى يمكن أن تقول ما يقوله النص، المسرح، الحزن، الخوف⁽¹⁾، ومنذ نشأة المسرح أدرك رجاله أهمية الموسيقى والمؤثرات الصوتية في تمثيل الحدث المسرحي وتأكيد أهمية الشخصيات الداخلة في فعله، فمن "المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية قديمان قدم المسرح، فمن عصر الطبول البدائية التي كانت تصاحب الطقوس الدينية إلى الصوت والموسيقى المصاحبة للأفلام الحديثة، وهذه العناصر السماعية تفيض قوة طاغية لخلق الجو المطلوب"⁽²⁾، وزادت هذه الأهمية في فترة عصر النهضة وترجمة الحدث المسرحي بشكل فعال ورافقت العروض المسرحية كإلزام لها من دون انقطاع "وكل من قرا شكسبير لابد أن يدرك أهمية الصوت والموسيقى في المسرح الإليزابيثي ولوحظ ما دون من مذكرات عن الصوت أنها تكون نسبة كبيرة من التوجيهات المسرحية"⁽³⁾، واستمر هذا الاهتمام إلى القرن العشرين حيث أصبحت الموسيقى والمؤثرات الصوتية أحد العناصر المهمة في العرض المسرحي ليس للمتلقى وحسب بل للممثل نفسه "ويقول البعض أن الموسيقى الجيدة لا تساعد فقط المشاهدين ولكنها تساعد أيضاً الممثل"⁽⁴⁾، فمشاعر الشخصية وكيانها ترجمه لذات الممثل فإن ما يمسسه أو يشعر به في أثناء الأداء ما هو إلا امتزاج كبير بين كينونته كإنسان مبدع (تأخذ الجانب الأكبر) وبين فهمه وتفسيره لإبعاد الشخصية الطبيعية والاجتماعية المتخيلة، لذا فإن أي دعم له من العناصر الداخلة في العملية المسرحية هي تأكيد لذلك الأداء، إذ أن العرض المسرحي هو امتزاج للعديد من الفنون تشترك في بلورته واتمامه، إذ "أن المسرح الحقيقي كان ولا يزال دائماً

(1) أسعد، سامية أحمد، الدلالة المسرحية، مصدر سابق، ص 92.

(2) هوانيسج، فرانك م، مصدر سابق، ص 376.

(3) المصدر نفسه، ص 377.

(4) المصدر نفسه، ص 377.

مريح من فنون عديدة وحرف وان تأثيره يجب الحكم عليه من تكامل هذه العنوز والحرف ككل موحد وفعال وليس بالحكم على عنصر واحد فقط".⁽¹⁾ ومثما كان للموسيقى في العرض المسرحي التقليدي (الجماعي) اهمية في تعميق الحس لدرمي لكلا الطرفين (المتلقي والمؤدي) فانها تاخذ منحى في اداء الممثل في المونودراما وعلاماته الذي يحاول ان يجسد شخصياته باستقلالية المحصور على الخشبة وهرزها وعدم حدوث التقارب في نوعية ادائها المختلف اصلا، فالموسيقى مثل الاضاءة او العناصر الاخرى تاكيد للمكان والزمان والحالة الحسية والعاطفية للشخصية وتنوعها وبذلك فان نكل منهما ولكل حدث فيها ولكر مشهد يحتويها موسيقاها المستقلة عن بعضها، لذا فان الخصائص التي تشترك الموسيقى بها مع الفعالية المسرحية، كاداء الصوت المتعلق بالحن الموسيقي والايقاع، درجة الحركة والايماء، وتعابير الوجه والصوت تجعل كل حدث مسرحي يظهر حيال خلفية موسيقية وياخذ شكلا حسب نموذجها⁽²⁾ وما دام لحدث في المونودراما معنى باستقلالية شخوصه وابرازها، فان الموسيقى تضخمه بزيادة شحناته العاطفية قبل حدوثه على الخشبة وفي آثائه وبعده، ومن ثم اعطاء لهية للممثل المشارك في انشائه من خلال موازنته في ادائه وجعله مقنع للمتلقى ولنفسه بالذات "ولان فاحتر كان يعتقد ان الدراما هي شي اساسي في لاوبرا، فانه نادرا ما كتب موسيقى من اجل الموسيقى لقد كان يستخدم الموسيقى دائما لتقوية مشاعر شخصياته وقد كان يتم انجاز هذا الهدف من خلال ترميز وتحديد المكونات الكبرى للدراما ثم الاكتشاف بعد ذلك موسيقيا اكثر منه لفظيا"⁽³⁾، وبهذا ن الممثل في المونودراما يقف وحيدا فان الموسيقى هي البديل لايقاعي للعرض والمعوض عن غياب الممثلين الاخرين، فالايقاع في المسرح التقليدي يصنعه

(1) المصدر نفسه، ص 377

(2) سكاروفسكي، يان ميو، حول الوضع الراهن في المسرح، مصدر سابق، ص 45.

(3) ويلسون، حلين، مصدر سابق، ص 296.

الحوار وتواصله بين الممثلين وقدراتهم على تكوين نبض ملائم لشخصياتهم بتلائم بين الحركة أو الفعل وبين الحالة الشعورية ضمن حساب الزمن المسرحي وكذلك الزمن المقتطع منه والانتقال من شخصية إلى أخرى ودقة تحسيده لها ومن ثم قدرة الموسيقى على سد الثغرات في هذا الايقاع الاحادي الذي من الممكن ان لا ينتظم بوجود النمط السردي واحتمال تكرار نبضة وصيغته من دور دراية، وبذلك فان الموسيقى ومؤثراتها تؤدي الدور الاكبر في التمهيد للانتقال لجسدي من شخصية إلى أخرى وضلوعها في القياس الزمني للفترة التي يقضيها الممثل في أدائه للشخصية الواحدة واختلافها عن الأخرى، أي استقلالية النعم لموسيقى لكل شخصية وحدث يعني موازنته أو تناسبه مع طول ذلك الزمن المستقل، ومثلما يحاول الممثل في المونودراما إثارة الانتباه بواسطة أدائه المضخم في التعبير لحركتي و لجسماني وتعبير الوجه و ابرازها والايقاع المبتكر فان الموسيقى هي الحالة الاثارية المرافقة لذلك التغيير وقد وصف جوشتاين الاثارية النموذجية بأنها عبارة عن (رعدة خفيفة، رجفة واحساس بالوحز الخفيف.. اما الاثارية لاشد قوة فهي تستمر وقتاً أطول وتتقدم فوق الوجه... وقد تصاحبها قشعريرة يمكن رؤيتها على الجلد"⁽¹⁾، أن ضرورة التنوع الادائي للممثل في المونودراما الجالب للانتباه من خلال التراكم الدرامي والحسي والوصول الى اقصاه ثم الهبوط الى حالة الهدوء فقد كانت الموسيقى العامل المهم في انشاء هذه الانفعالات وتناقضاتها و المساعدة على ابقاء لحسن وتواصله في كلا طريفي المعادلة (الممثل والمتلقي) وفي حين تتسارع ضربات القلب.. فان اعاني الهددة (التهويدة) تقوم بابطاء النبض بشكل اسرع مقارنة بالاستخدام لموسيقى الجاز.. وقد تبين ان الموسيقى الاسرع والاعلى تعمل على زيادة معدل ضربات القلب ومن ثم تحدث احساسا بالاستثارة"⁽²⁾، لذا فإن جهد الممثل في المونودراما هو اوصول الانفعال الى اقصاه ثم تقريعه بسرعة او

(1) المصدر نفسه، ص 275-276

(2) ويلسون، جلين، مصدر سابق، ص 284-285.

بشكل تدريجي لأحداث هذا التنوع الأدائي المطلوب، لذا فإن هدف الموسيقى المرافقة هو إطلاق حالات من التوتر ثم العمل على تعريفها أو التحرر منها في النهاية⁽¹⁾.

من الجهد الكبير الذي يتحمله الممثل في المونودراما كونه السارد الوحيد لمعاناة شخصيته والشخصيات المتخيلة الأخرى تمثل مصدرا مضيقا للمواصلة والاستمرارية بنفس الجهد والمثابرة إلى نهاية العرض فإن الموسيقى هي مرحلة لتقاط الأنفاس والراحة ومرحلة الوثوب للذي يأتي بعد هذا الحدث أو الفعل المسرحي، لذا فإن موسيقى والمؤثرات تترك مضافة مسيحية بين أنجمل من أجل تسمح بحدوث التنفس الكامل والمريح، وتكون نتيجة ذلك هي استعدادة الشعور بالراحة أو الهدوء، وهو شعور يكون ضروريا بعد تلك الوفرة أو ذلك التدفق الأول في النشاط⁽²⁾، ومن جانب آخر أدت المؤثرات الصوتية دورا مهما في تقريب الحدث الدرامي لقاعدته الواقعية وإيصاله بصدق إلى المتلقي كدقات الساعة لتحديد لتوقيتات على مدار اليوم مثلا وفي صياح الديكة وتغريد الطيور لتحديد الوقت في الصباح وقد تشير هذه المؤثرات إلى المناخ والموسم بسقوط الأمطار والرعد والبرق، بالإضافة إلى تحديد بيئة الفعل الساحلي (صوت أمواج البحر/ صوت طيور البحر/ صوت سم، بيئة ريفية، أصوات الحيوانات، صوت المسقية، وأصوات لرياح في البيئات الصحراوية⁽³⁾، وما دام الممثل في المونودراما معنياً باستقلالية الحدث والشخصية بطريقة تختلف عن الحدث والشخصية الأخرى فإنه بحاجة إلى ركائز يستند عليها في تبيان هذا الاختلاف وفي نوعية الأداء

(1) المصدر نفسه، ص 297.

(2) المصدر نفسه، ص 286.

(3) عبد، رضا، الممثل والنور المسرحي، (القاهرة، منشورات أكاديمية الصون، 2006)، ص

المرتبط باحتلاف المكان والزمان والبيئة، فكان لابد من المؤثرات الصوتية للحصول على الفرز المناسب لكل شخصية وحدث بشكل مستقل

علامات الأداء ومنظومة المهمات المسرحية في المونودراما

ليس من المعقول ان يتحرك الممثل على خشبة المسرح من دون الاستعانة بالادوات، والملحقات او المهمات المسرحية التي تساعد على اتمام فعله الدرامي والتي بدونها لا يمكن انجاز الفعل او الحدث المسرحي او صياغة هيكل الخشبة وشكلها او تحديد المضاء المسرحي لها، فهي مرتبطة بالمضاء المسرحي وتساعد في تشكيل هيكله (مائدة، ستار، كرسي)⁽¹⁾، فاذا راد الممثل ان يجلس داخل ديكور يمثل صالة الجلوس فلا بد من كراسي ومنضدة ولا بد من وجود اقذاح ماء عليها وكذلك احتواء ذلك المكان على ستائر وسجاجيد ولوحات زيتية وربما بنادق او شماعة ملابس نعلق عليها الملابس او مظلة المطر او عصا للمشي وغيرها من الملحقات المنزلية، فالعرض المسرحي يمكن "تقديمه من دون الاستعانة بالاضاءة الخاصة او المكياج او المناظر او الملابس ولكنها لم تقدم قط دون ملحقات.. فهذه الاشياء عادة ضرورية لارتباطها بحركة الممثلين"⁽²⁾، ولدلالاتها فان المهمات المسرحية شأنها شأن كل الموجودات على المسرح بمجرد انتقالها من الحياة الى الخشبة تصبح بحكم الواقع (علامة) فهي "تتحول الى علامة عندما تخلع عنها عملية النفي المسرحي وظيفتها كدالة في العالم لتصبح تلك الوظيفة خيالية او متخيلة"⁽³⁾، ولتكن ما المهمات المسرحية وما ارتباطاتها مع الديكور او مع الزي المسرحي؟ فقد تكون هناك مهمات داخل الديكور المسرحي او معلمة عليه كالساعة او اللوحات او حتى النوافذ التي

(1) سميد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 142

(2) هوايتنج، هرانك، مصدر سابق، ص 372

(3) سميد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 123.

يتمتعها الممثل ، وقد تكون في الملابس قطع صغيرة منها تكمل شكر وريسة الري وصاحبها ، كالمنديل أو الحزام أو الفلادة أو الاقراط أو الدبوس الذي يعلق على صدر الري ، اذن كل ما هو على الخشبة ما عدا الديكور الثابت أو الاصداء أو الموسيقى هي مهمات مسرحية يستطيع الممثل تحريكها أو حملها بسهولة من مكان الى آخر أو هي جزء من زيه أو زينته أو مكانه المتواجد فيه ومن " الممكن ان تصمم لادوات عرائس الماريونيت وان كانت عملاقة والفوائد التي تفتح والاحدية سواء كان الممثلون يرتدونها أو يخلعونها والمائدة أو أي عنصر حر من الديكور إذا كان الممثلون يحركونه " (1) ، وما دامت المهمات المسرحية بحكم انتقالها على المسرح تصبح علامة فانها بالضرورة تشير الى شيء آخر غير وظيفتها ، لايقونية الا انها كعلامة لا بد ان تكون (اشارة لاشارة) أي ان لها وظيفتين ، الاولى اعطاء اشارات مكملة لمرجعية الشخصية من الناحية لذوقية والجمالية وكذلك اشارات للمكان وازمان المتواجد فيه اذ " يمكن للادوات ايضا ان تكون محددة للفعل بتحديد ما المكان والزمان فمعية الفواكه تدل على السوق واللمبة المنيرة تدل على وقت الليل " (2) ، والوظيفة الثانية هي قدرة هذه المهمات المسرحية على الاتيان أو الاشتراك في الفعل المسرحي وتقدير سلوك ودوافع الشخصية " من هنا فان شخصية دون جوان - تتحول الى النفاق في لفصل الخامس - تقدم مشروب شيكولاته ساخنة الى اسقف يتبعه جيش من رجال الدين ، في هذه الحالة يجسد ابريق الشيكولاته الساخنة والاقطاح صفة لنهم التي تتسم بها شخصوس الكنيسة وفي الوقت نفسه تجسد ملحقا للمعنى التركيبي للايحاء المدفقة للعطل " (3) ، وقد تكون للمهمات المسرحية شكلان متناقضان في الهدف والمعنى ، فالسيف يدل على الذوق كامله من خلال صناعته وتطعيمه

(1) المصدر نفسه ، ص 122.

(2) سميلد ، ان اوتر ، ص 152.

(3) المصدر نفسه ، ص 153.

بالذهب والاحجار الكريمة ويمكن وضعه على الجدار للزينة ولكن هذا السيف يمكن ان يتحول الى وسيلة للقتل او الارهاب او الدم، وتحقيق العدالة. وكذلك لعكر يمكن ان يستخدم للمشى وكذلك للشجار. ومن الممكن ان تتحول المهمات المسرحية الى فعل درامي يمثل عنصرا خطيرا مشاركا في الحدث المسرحي كما حصل في "التدليل المطرز الذي تقفده ديدمونة بمحضر الصديقة يتحول في المسرحية الى قوة مدمرة تقود عطيل الى الجنون وديدمونة الى الهلاك"⁽¹⁾. وتتحول الى مصدر للاضاءة وذلك عندما استخدمت الليدي مكبث الشمعة في مشهدها المونودرامي، ويمكن ان تكون المهمات المسرحية علامة متخيلة لصعوبة تحقيق فعلها او اشارتها على خشبة المسرح لاسباب تقنية او مادية وذوقية فان "الاداة المسرحية هي اشارة الى ما هو متخيل فتستطيع مثلا ان تكون نموذجا او عينة لكل ما لا يمكن عرضه على المسرح ولكل ما يحكم عليه بالمحكوث خارج الخشبة المسرحية او بان يكون غير مرئي (مثل الراية بالنسبة للجيش والكاس بالنسبة الى الولاية العاتبة)"⁽²⁾. ويمكن لهذه المهمات ان تعطي رمزا لواقع مادي او معنوي "كان يكون علما احمر رمزا للثورة او يكون الصليب رمزا للمسيحية او للفداء"⁽³⁾. واذا كانت بعض المهمات المسرحية تعطي اشارة واحدة لدلالاتها فان هناك ما تعطي مجموعة من الاشارات في وقت واحد "فالبجعة المصنوعة من الكارتون على خشبة المسرح تقوم مقام 1. بجمة من الكارتون (أي لعبة من الواقع) 2. ايقونة لبجمة حقيقية (أي الحيوان الحي) 3. فهرس لمساحة ممتدة من الماء 4. رمزا للنقاء او الـ الشعر"⁽⁴⁾. ومثلما كانت المهمات المسرحية مهمة للممثل في المسرح الجماعي (التقليدي) فانها مهمة

(1) هنتون، حوايان، مصدر سابق، ص 163

(2) سميد، ان اوبر، مصدر سابق، ص 128

(3) سميلند، ان اوبر، مصدر سابق، ص 129

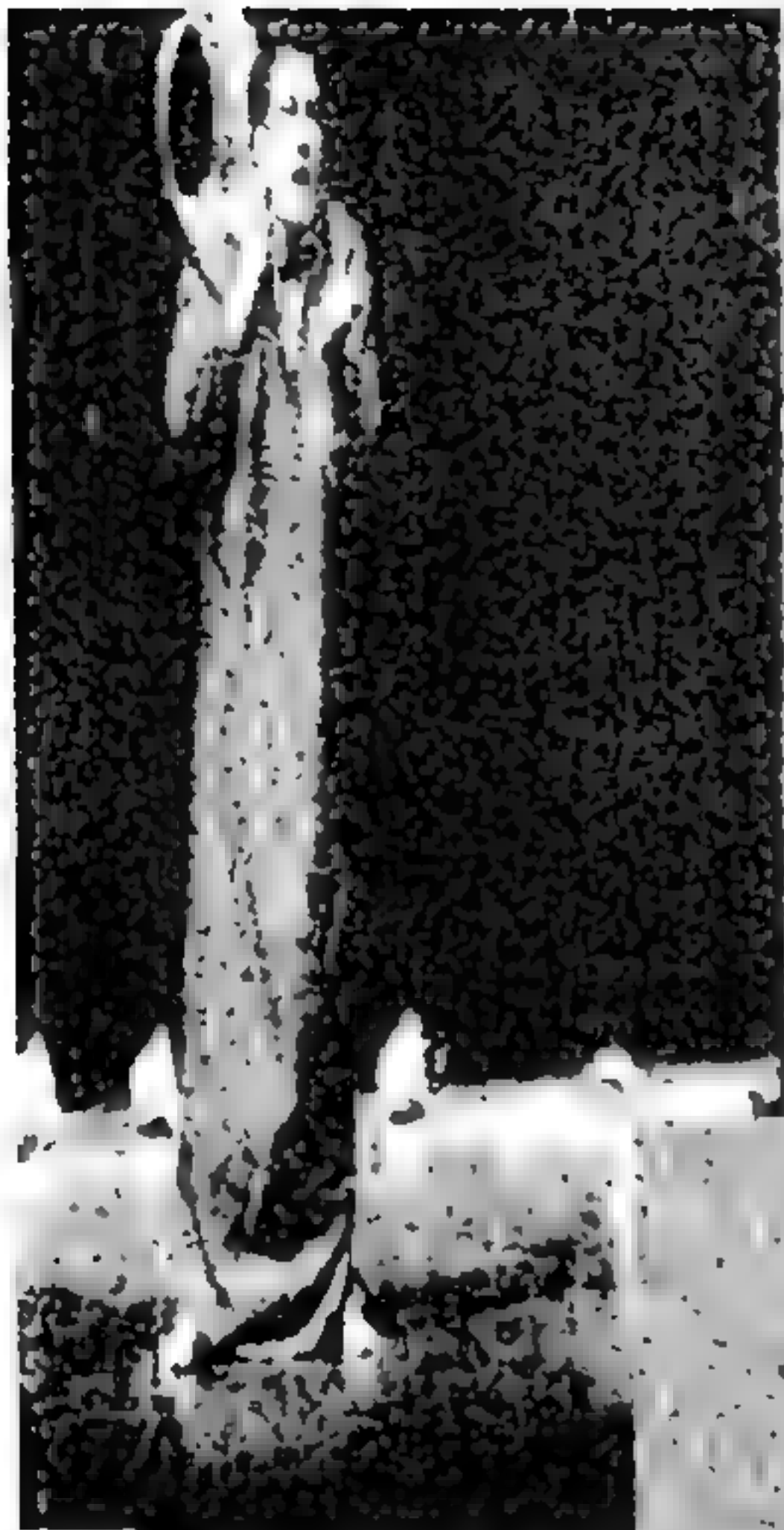
(4) المصدر نفسه، ص 129

حدا للممثل في المونودراما لتثبيت علاماته المستوحاة من التركيز على الفعل المسرحي (كونه وحيداً) بين جسده وبينها وحتكاكه معها بصورة مباشرة وغير مباشرة لأنها تمثل اشارته الالمانية التي يتعامل بها والتي تمثل نسيجه الحيائي والنفسي من انها عبارة عن (اناس احياء) او ممثلين آخرين يشركونه رقعة الخشبة وكذلك اعتمادها كعلامات لقرز شخصياته المتعددة، فكل شخصية لها مكانها وزمانها وطبيعتها ومن ثم فكل شخصية لها مهمتها التي تميزها عن الاخرى، فعندما يضع الممثل في المونودراما على راسه (الناج) فانه بذلك يدل على شخصية الملك وعندما يمثل دور الاعرج لابد ان يمسك بعصا وعندما يمثل دور المهرج لابد ان يضع على راسه الطربوش او الغطاء المخروطي ويمسك بيده الكرات الملونة وقد ترمز هذه المهمات الى معانٍ سامية او حقيرة فقد يتعامل الممثل في المونودراما مع القفص الذي بداخله عصفور على انه تأكيد على فقدان الحرية التي فقدتها منذ زمن بعيد ومن ثم فان اطلاقه دلالة على لانتماق من هذا لشر وانطلاقه الى حياة جديدة ، ومن استخدامة للكرسي لفرض الجيوس ثم تحويله الى وضعية منقبة تدل على الحجر والتقرص بين اركانها الاربعية (كالقفص) او استخدامة كملاذ ينام بداخله او كدرع يحميه من لرصاص او عندما يتعامل مع عكاز لكي يستند عليه وفجأة يرفعه كالسيف يحارب اعداءه في الخيال فعلامات الاداء عند الممثل في المونودراما لابد ان تتشكل مع شي مادي (مهمات مسرحية) او (اشارات لغوية مباشرة) اذ يصوغ هذا الالتقاء نوع الانفعال المترتب عليه وشكله على الخشبة، فالممثل عندما يقوم في لحظة متازمة بتحصيل الاناء الذي يحوي اسماك الزينة وتحويله الى قطع متناثرة من لرجاج يعني دلالة انه فقد الامل في الحياة يموت هذه الاسماك وتسرب الماء الذي هو رمز الحياة، وبذلك فان شكل المهمات المسرحية وتركيبها تصبح محفزة لفعل الممثل، ومن ثم فان التقاء هذه العلامات أي علامة الممثل باستقلاليته في الشكل والفكر مع علامة المهمات المسرحية قبل تحولها وفي اثنائه وبعده تشكل ذروة الاداء الذي يحاول الممثل في المونودراما ان يجعله

مضحكاً وبارزاً وعند ذلك فإن المهمات المسرحية تعني "ملتقى طرق أو مراح" لوظائف السيميائية⁽¹⁾. لذا فإن الباحث يرى أن تكون المهمات المسرحية بمواصفات تجعلها قادرة على تنظيم أداء الممثل في المونودراما بشكل يتيح له إنتاج العلامة وحملها وبنائها بطريقة سلسلة تحفز على الفعل الدرامي لا مجرد إلهاء يقوئية تبهته غير قابلة للتحويل أو التحراك... ومن أهم هذه المواصفات

1. سهولة الحمل والانتقال من مكان إلى آخر.
2. لها القابلية من خلال شكلها على التحول من علامة إلى أخرى.
3. لها مواصفات الإشارة إلى أشياء (مرجعيات) أخرى غير وظيفتها الاساسية.
4. الاعتناء بشكلها الجمالي (صناعتها ولونها) وتناسقها مع الديكور والأزياء.
5. أن لا تكون أكبر من حجم الممثل أو أصغر منه بدرجة غير معقولة.
6. قدرتها على تحفيز الفعل الدرامي (مثيرة).
7. مطابقتها الواقعية لزمان الشخصية ومكانها وفكرها.

(1) فيصلد أن أوبر، مصدر سابق، ص 129.



تحقيقات مسرحيه

5

تطبيقات مسرحية

أولاً : مسرحية الأحذب

تأليف : علي حسين

أخراج : فلاح إبراهيم

تمثيل : عبد الخالق المختار

مكان العرض : مسرح الرشيد 2002

إن فكرة التمرد من المنظور السيميائي يأتي من خلال قدرة الممثل في المونودراما على ضحك أو تشضي جملة من العلامات الحوارية و الجسدية قادرة على تجسيد فكرة هذا التمرد من قوى أكثر قدرة في إمكانياتها المادية ، وهذه هي الطبيعة القدرية في المونودراما التي غالباً ما تعطينا حالة انكسار الشخصية طيلة العرض ومن ثم التمرد و الثورة في آخرها ، لذا اكتسبت هذه المسرحيات المونودرامية الكثافة الشعورية العالية لوجدان والتعاطف مع شخصيتها ، المنكسرة والنابعة من تركيز الحدث الدرامي في شخصية واحدة تشكو ما مر بها من ماسي وحرمان ، وشخصية الأحذب التي يمثلها الفنان (عبد الخالق المختار) في مسرحية المونودرامية بذات الاسم تمثل ذروة الانفجارية السيميائية في مطلعها عندما يصرخ الأحذب بأعلى صوته

- كلاب ... كلاب ... كلاب

- الكلاب تنبح ... أبتعد ... أبتعد أيها الموت

- طال بقائي في هذا المكان الموحش .. وتعفنت فيه

هذه العلامات أحالت العرض منذ بدايته إلى نسق انشطارى أبتعد عن سكوبة التنقي وإحالة إلى تفجر علاماتي شديد الوطئه ، وفجأة ينبثق جسداً من غطية بيضاء كمن كانت أكفانا لميت يصرخ من تحت الأرض صارخاً لوجت

الظلم حيث تبتثق أصوات الكناشس لنجعل من هذا المشهد ترتيلا يبحث عن مغرى ما أو ذريعة ما .. حيث ترافق هذا الترتيل بقعة خضراء تلف المكان في وسطه وتحمل من المضاء الفارغ ساحة للانطلاق نحو مساحات وهمية ليست لها بعد تحليل إلى إلا منتهى وتحمل من شخصية الأحذب في بقعة بؤريه ومركز هندسي للاهتمام ، حيث العلامات تتدفق بمسارات أشائها جموح الشخصية نحو التحرير من قتلته العصر و الحب .

-ماذا تريدون مني أيها القتلة ؟

-ماذا تريدون مني ولأي شيء تعذبونني ؟

ويحاول لاحذب هنا أن يمثل انه سوف يستقل القطار من خلال عصب يحمها ويحركها كأنها عجلات القطار منتقلا فيها من زاوية الى اخرى على خشبة المسرح .

-لم تبقى سوى دقائق وأستقل القطار الاخير الصاعد الى قريتي حيث الام و الحبيبة (زيمير الداو) والاصدقاء .

وفجأت أحسن الاحذب ان علاماته للوصول الى قرية قد اصابها لخدلان عندما بدأ يتحسس جسدة المنحني المعوق وأخذت الانكسارات تملأ الافق حيث تفوص السيميائية في علاماتها داخل النفس و الفكر لتمطي قدرا كبيرا من التآزم وخدلان الحياة والاصدقاء .

-تمنيت ان اصبح مجنوننا ومن ذلك الحين اصبحت الخمر صديقتي فأحتبأت ودفنت رأسي فيها وغدوت منسيا في ثبات الجنون

وفي حركة سيميائية تنمو عن خيال المتدفق من رومانسية الفكر و الحس تتحول العلامة في شكل المهمات المسرحية وبالتالي المعنى الدلالي عندما تتغير الاضائة من شدة عاليه الى خفوت ولون يميل الى الوردي حيث يسحب الاحذب القماش الابيض الذي كان يلفه ويربط الجانبين ليصبح ارجوحة ينام عليها حيث



تبدأ الموسيقى بتكوي علامات لحياة جديدة حيث صوتا يتم على مكان ريفي حيث تذكر اللحظات الجميلة في الزمن الماضي .

- وصلت الى البحر ، الى الغابة الساحلية ، بيت صياد فقير .

وأرجوحة ترتفع في الهواء وتهبط بحلس فيها طفل تحوم عيه سماء زرقاء...

وفجأة تتحول تلك العلامات الحميلة وبفعل التصحوة الى كابوس دلالة على تحول في فكرة المشوش .

- أريد ان ارتجف فزعاً وأحاول أن أفهم اني وحيد بلا ارض وبلا شاطئ .

وفجأة نسمع قرع اجراس حيث يسقط من الأرجوحة وكأنه اهق من حلم ليكون في كابوس اخر ، حيث يحس كآنة في قاعة محكمة يدفع عن نفسه بل يدافع عن قضية وعن هضج ما يدور في كواليس السياسية والحكم ، هو يرمز في كلامه المباشر ومن دون خوف لأنه يسرد غير هلوسة او حلم افكار وحقائق في الماضي متجاوز فردانية الى نهج النقدي للمجتمع حيث تلعب لاضائة يضا وأمتزاجها مع الموسيقى دورا سيميائيا في تفعيل الحدث وفكرته من خلال تشكيل علامات الحركة المسنجمة مع شعبية الصورة المرئية للاحدب وتكويناتها وأسقاطات الاشكال المتأنية من الضوء والضل لخلق تنكويذات غير منسجمة لاشكال ، ولكها تعبير عن حالة الفزع والخوف وطفيان الخطوط الاعلامية المتوازية المشوشة مع فكرة وجود التناقض في الشكل بينما يطرحه الاحدب من انكسار وماتأتي بها الصورة الاعلامية في سيميائيتها مشكلة حديث من انسجام الفكرة مع الشكل وهو انسجام يقود وحدة بناء الشخصية لموندرامية رغم تناقضاتها مع مكوناتها الاساسية لاسيما للممثل في خلق فحوة بين العلامتين حيث تشكل هاجزا في الاداء

- اني اسخر من معاصمتكم ومن مراسيمكم الكاذبة ومن سجونكم

النتنة

ويأخذ الاداء بسيمياءتيّة الواضحة عندما يتحول شكل الارحوحة حيث
يشير حبلها ليكون فيها حلبة رقص ويحمل معها فراشا الى احدى زوايا تلك
الحلبة حيث يتحدث الاحدب مع هذا الفراش وكأنه حبيبته (أزمير الد) حيث
لموسيقى الرومانسية والرقص حول تلك الحلبة .

-عودي الى نومك حبيبتي ... مازال الوقت مبكرا

-كنت هناك وتركت نفسي تنظر اليك بأمعان .. حتى انني شعرت
بالبرودة تسري في جسدي كلى .

وهناك تتوقف الرقصة ومعها الموسيقى لتعبر عن توقف الحياة

-لقد تأخر القطار عن موعد ... اخشى ان لا يأتي

-لكنك يا أزمير الداو مريضه ... وأنتي بحاجة الى العلاج ... اذا لم يأتي
القطار فسأحملك على ظهري .

وفجأة يتحول اهتمام الاحدب العلاماتي الى وجه اخرى عندما يتحدث مع
الفراش الذي أخرجته من حلبة الرقص وكأنه الجنرال العسكري أو ضابط
الامن أو السلطة .

-ماذا تريد ... هل تريد ان تعمدني الى الموت .. نحن منفيون ... الا تعتقد ان
هذا مبرر كافيا للموت او للقتل .

-خيرا اصابة الذعر ومع هذا لن يكف عن النظر الي بقسوة ... كنت
اعلم انه قادر على الانتفاض علي ككوحش في لحظة نصر .

وفي التفاته سيمياءتيّة غاضبة يصقط الشرشف من يد الاحدب وهو ينظر
اليه كأنه جثة الجنرال وقد حز رأسه المتعفن .. أو مرة اخرى تبدأ العلامات
تمتدحز بأداء فاضح لنحيل اركان الخشبة الى ساحة قتال حيث يتحرك الفعل
الدرامي نحو تأرم .. فهو في نقطة الا عودة وعليه ان يقتل الشر قبل ان يقتله .. وهنا
تبدأ العلامات في تنشيط الفعل السيمياءتي للصورة المرئية على الخشبة حيث يبدأ

فمن الحركات وكأنها علامات ارتجالية قبل أن تكون قصدية حيث حركات لحسم لنوارن مع تحذب الظهر والتي تفرض نفسها في أنشاء علامات .. ثبة جديدة حيث تعتمد الاضاءة خلق حراك سيميائي بتسليط الضوء الحسابي و الارضي . فيصبح خيال الاحدب وكأنه الجبل الثائر حيث يكون مفهوم هذا التحول من خلال انشاء اماليب خداعية لاتمام أحداث موقف علاماتي حطير ليكون قادرا على استحداث الحراك الدرامي لذات الفعل وفي لحظة القصص لقاضي قتل الجنرال يحدث الصمت الطويل .. وهو صمت لغتة المفارقة لدرامية بين انسان مرعوب ومهمل الى انسان قادر على التمرد و القتل وفراق لما كان وأستقبال عالم جديد من الاحلام .. ثم تعود الموسيقى تنبش ذكريات الامس وتعود الى الوراء في عالم تسكنه الملائكة الخيرة . ومع ذلك فهو خارج من اماكنة متعددة يملأه الحزن و اليأس حيث يخاطب حبيبة أزمير أندا .

-أني غريب في عالم الاموات هذا

-أزمير أندا ... انظري الى القمر كم هو غريب هذه الليلة . يبدو كوجه

أمرأة خرجت توا من قبرها

وهنا نسلمك الاضاءة على علامة مهمة في هذه المسرحية وهو صليب معلق عليه المسيح حيث يذهب الاحدب اليه يتفحصه بدقة وكأنه يكلم السيد المسيح عنوان للإنسان المظلوم .

-و أنت الا تنزل من صليبك ... لقد أردت ان توثق العذاب بهذه المسامير

الطويلة .. يدك المبسوطين نحو السماء .. دعني أنزلها عنك .

وهو يمسك الاحدب بعصايتين ويسقط على الارض ويجعلهما كشاهد قبر في وسط المسرح حيث يظهر التابوت من الجانب الايسر للخشبة وهناك الصليب من لحاب الايمن في توزيع علاماتي رصين يظهر قيمة الفضاء السيميائي في توريعة متوازنا مع الفضاء الفارغ للخشبة جامعلا من سينوغرافية العرض كأنها لوحة من الكريستال حيث التحول السيميائي يبلغ أشدة بالمزاوجة بين صليب

المسيح وشاهد القبر والتابوت المركون .. يتجه الاحدب بعلاماتة السوداء ويضع نفسه امام الصليب وكأنه يقول انه مصلوب لامحال كما كان السيد المسيح يكون هذا مصرنا جميعا ان نعلق على خشبة وتدمي أيدينا بالمسامير وهما يبدو ان الاحدب قد أفلق من سباتة المؤقت .. حيث يرفض فكرة الموت على الصليب وحيث تشكل حبيبة (أزمير الدا) نقطة البداية و لنهاية فأنها علامة سيميائية للخلاص الزائف المحموم الممزوج بلوعة ذلك الصبيح فلاحدب لايعرف كيف يحلص نفسه وحبيبة من براثن القهر و الظلم وكيف الوصول الى عالم بلا أحزان .

-أزمير الدا . عليا ان نرحل . هل نمتطي الجواد . اتريدين ان نركب الزورق

-سنذهب معا ازمير الدا . ها انا اراك واقفة كمنارة بثوبك الابيض

وهنا تبدأ الموسيقى كمشتر سيميائي يخضع لتكوين علاماتي في أداء ينم عن لفرح الحزين وخيبة الامل فيما جرى وسوف يجري ، حيث بارقة لامل تبدو جوفاء غريبة عن علمنا المنهوز ، وشيء فشيء يدنووا الاحدب بتبوتة المهمل وكأنه لطريق الوحيد لخللاص الفقراء و المظلومين حيث يبدو صدى صوت الاحدب وكأنه يتلاشى مع مطرقات السندان وتهشيم الخشب وأصوات القربان تعلن ان من يريد الحياة عليه ان يختار الموت .. وأن يسوق حياته قربان للآخرين حيث لامجال للتراجع وهنا يبدأ الاحدب بمخاطبة الاخيرة الى أزمير الدا وكأنه سوف يسحر معها أو يودعها فلا احد يعرف ما تخبئة الحياة .. فالعلامات في نهاية هذا العرض تجعل من يشاهده يقع في حيرة سيميائية بين لعن الموت وأوهام السعادة حيث يتدرج الضوء مصوبا سهامها الى التابوت التي توسط المسرح والحوار الاخير للاحدب الى حبيبة أزمير الدا

-أريد ان ارى البياض .. سنقوم وأنا بين ذراعيك .. سنقوم .. سنقوم سنقوم أزمير الدا .

ثانياً : مسرحية عودة أشيلوس

تأليف : مثال غازي

إخراج : عماد محمد

تمثيل : علاء حسين

مكان العرض : مسرح الرشيد 2004

نشاء ان تتفجر العلامات في بداية العرض الموبودرامي (عودة أشيلوس) لكي تكون عنصراً هاماً في جعل الفعل الدرامي مساهماً في تشييط الذهن فك الصورة البصرية الاولى للعرض لتكون مفتاحاً للولوج الى عالم سيميائي متتابع في الابهار والخروج عن القاعدة التقليدية في نمطية المشهد الاستهلالي وذلك من خلال عرض فلم سينمائي عند بداية العرض على السايك الخلفي حيث تمثل شأبا عراقياً يركض مضروباً في شوارع بغداد وخلفة اعلانات الدعايات الانتخابية و لشعرات التي تمجد اصحابها ثم يتوقف هذا العلم عند هذه الصورة التي تعبر عن فزع هذا الشاب طيلة زمن العرض .

(عودة أشيلوس) مسرحية موندرامية يمثلها الفنان علاء حسين حيث يعالج العرض فيها قصص صراع الانسان وقلقة الوجود الدائم بمواجهة مصيره وسط عالم يخلو من السلام و الامان ومثقل بالاستبداد والقمع و العبودية في ظل عدوين مختلفة للسلطة مع عرض لخيبات الحروب ومأسيتها وما افررتة من فقدان الهوية ومحنة التشضي للوجود الانساني الذي يبقى سجين الوحدة و الجنون والتطرف .

وأشيلوس هي سفينة يونانية كانت تنقل المهاجرين العراقيين والعرب الى أوروبا . وأشيلوس هذه مثلت في ستينيات و سبعينيات القرن الماضي عند المثقفين رمزاً لحرية و الخلاص عند المستلب و المضطهد و الذي يجد في رحيله عبره جسر الخلاص

والمنازل علاء حسين الذي يمثل شخصية (منو) كعلامة لحيرة لرمز
وهقدان الهوية وضياح جذوة العقل بفقدان الاسم الذي يعني الانا وانتمائها لجذري
فهو يسأل وهو في حالة الضياح هذه معطيا لعرضة المونودرامي علامات لمشورة
نتي تعقد رمزا مهما في حياة الانسان الا هو الاسم فيقع المتلقي في حيرة تحديد
بتماء الشخصية وبالتالي جعله يتخذ من التأويل طريقا لفك هذه المشورة

- هل انا من الصفر حتى ... حتى .. أم انا من الكبر حتى أرى السور مرة
ثانية

ويفرض (منو) وبحركة سيميائية تتخذ من الخيال او الوهم طريقا لمناجاة
الاخر او افتراض وجوده في أي زاوية ما على خشبة المسرح فهناك من يناديه لعلى
شخصا ما في خيالة المريض ربما هو السيد او الامر او المحتل القابع في حيطان
لوطن .

- لقد نظر في عيني طويلا .. اذا هو يعرفني .. او ربما لا .. ربما افترضني ..
نقايات .. أز زبالة

ويكرر (منو) وبطريقة شعبية لازعة ذات ايقاع متسارع يتناسب وحركة
الممثل لمونودرامي في تفعيل الفعل وخلق جو مشحون دراميا حيث يقول كلمة
زبالة وكنها علامة سيميائية تبرز تفاهة ما ماتبغية هذه الشخصية من امتزاج
للتنوع العلاماتي وتداخله الطبيعي و التشخيصي من خلال مزج الحوار الشعبي مع
الفصيح لخلق المتعة و التواصل وكسر حالة الملل التي ربما تحدث في العرض
المونودرامي لسبب وجود ممثل واحد يسرد شكواه وافتقاره الى ممثلين آخرين
يصاحبوه ايقاع الحوار والحركة على المسرح.

وفي هذا التدفق السيميائي يتسائل (منو) تسائل المجنون المضطرب في
اصاب سدة من ويلات وحرائق اشبه بما فعلة نيرون في روما حيث يبرز انكسار
لشخصية ليس من خلال فشلها مع الاخرين والصراع من اجل امور الشخصية بل
هو صراع بين الانسان وحسة العاطفي والامة على ضياح بلدة .

هل أنا نيرون ؟ هل أنا من أشعل كل تلك الحرائق التي اشعلت بغداد ؟

وعند ذلك وفي خضم هذا التساؤل الخطير يقوم الممثل في حركة انزوية تنم عن فقدان التركيز الذهني حيث تتوضح تلك العلامات المتشخصة حين يربط الممثل علاء حسين عبر شخصية منو بين الحاضر و الماضي عندما يربط حرائق بغداد لحظة الاحتلال مع حرائق خيام الحسين (عليه السلام) حيث يصرح متوجها ورعا يده باثنا علامات الايقونية في شكل تطابقا معياني بين المدل و المدلول و بين الصورة الصوتية وموضوعتها حين يطرح كلامة مباشرة الى الجمهور وكأنه يخاطب ضميرة

-هل من ناصر ينصرني ؟ هل من ناصر ينصرني ؟

هو وحيد كالحسين (عليه السلام) ولكن عليه ان يستمر في هراعه هذا ولا بد ان يقاتل حتى النفس الاخير مع ادراكه انه مقتول لامحال ، ومن هنا يقوم الفنان علاء حسين بشخصية (منو) بسحب عصا خشبية طويلة ليكون جنديا محاربا ضد قوى الظلم و الطغيا وهو بذلك يشير الى الشخصية المستدعاة المتخيلة دون ان يصورها فوتوغرافيا حيث تبقى هذه الشخصية ترتدي نمط ملابس سهلة وتعبيرية وهي عبارة عن ثوب قصير يلبسه مع سروال طوي الى اخمس قدمية.

وهو بهذا الشكل يرقص رقصة المحارب مع موسيقى ايقاعية ليكون مع الموجودات بؤرة مركزية وسط المسرح حيث تتوزع الادوات المسرحية بغاية البساطة والتي هي عبارة عن عثرات من الاكف الابلاستيكية المملوثة بالهواء ورعت داخل الخشبة وكأنها جثث القتلا او بقاياهم تصرخ ظلم الموت ترافق هذه التشككية تعليق عثرات من هذه الاكف على اعمدة ذات جذور وكأنها اشجار موحشه ياسة توحى كدلالة على الصلب و الموت او هي بقايا الصليب الذي قتل عليه السيد المسيح . وعند ذلك فإن شخصية منو تجد نفسها وحيدة في هذه البقعة تختفي خلف الكرسي ليتحول هو الآخر بفعل قلبية الى مدفع او مدثر

للحمائية وهذه احدى وسائل المونودراما في تحول المهمات المسرحية من حالة الى حالة وتعير الدلالة تبع لذلك

-ماذا ؟ ماذا الموقع اخذوه ؟ اخذوه ؟

-سيدي الموقع اخذوه ... سيدي اجب .. سيدي حول .. سيدي اين انت

-سيدي هل انا وحدي من يقاتل .

وهنا يربط الممثل علاء حسين شخصية شخصية الامام حسين (عليه السلام) ندما يبقى وحيدا في ساحة المعركة ، حيث يعطي علامة لي التضحية للدين قاتلو معه وفي نفس الوقت علامة اخرى الى خيانة بعضهم وهو نقد قد يكون موجهها لسياسة ما او نقدا على من يخونون الوطن في الماضي والحاضر وهو نقد للمجتمع والسلطة في كل الازمان حيث يصرخ موجوعا

-هل ثمة وطن ورجال ؟ ام ثمة وطن ورجل

-ثمة من يهجم ولا من يدافع ... ثمة من يتصل ولا من يجيب

وفي شارة يائسة من الحياة وزيمها حيث تعطي شخصية منو علامة راسخة بعبثية الحياة وما يجري فيها وانم العيش فيها

-حائن كل من اعان على ولادتي

-حائن كل من رقص في تلك الليلة ونذر النذور

وفي حلة الصياغ هذه تتعامل الشخصية مع الاكف الابلاستيكية المنفوخة بكلمات غير مفهومة وبحركات تعبيرية تلم عن ليونة جسدية لطرح علامات مشوشة وكان احد من تلك الاشلاء يشتمه لسبب ما حيث تحيبة الشخصية .

-احترم نفسك ... ولكن انا من ... من انا

-انا السيد وأبن السيد وأبن سيد

ثم يكسر هذه الحدة بأهزوجة شعبية معروفة ويرقص كعلامة تميز بها نوعية الاداء في المونودراما من خلال مزج الغناء والرقص والايماء لكي تعطي

انواع متنوعة في شكل الصورة الجمالية للعرض المسرحي متوحدا مع سينوغرافية العرض وصورانية الانية فيحاول الممثل عبر هذه الالهزوجة ان يثير في المتلقي نفسا مشحونا بالمشاعر المتدفقة .

- دار السيد مأمونه ... دار السيد مأمونه

- يا معبوده يا بطيح .. هو يوم واحد وانتهى به كل سادات الارض ولم يبق سوى العبيد .

ولتأكيد هذا الضياع تصرخ هذه الشخصية وهي بحالة هوسه حيث يستدعي بأداء شخصية اخرى منكسرة تحاول ان تدافع عن حقوقها دون فائدة من خيال او حلم او هلوسة حيث تلعب الاضائة الدور العلاماتي في تشكيل صورة مشوشة مع مصاحبة الموسيقى التي تسخر من هذه المهمة .

- سيدي انا لا املك أي اثباتات رسمية . مثل هوية او شهادة جنسية ... انا لم اكن املك الا ابي وكما تعرفون سيدي فلانا لا يستطيع ان يضع ابي في محفظتي

وهي تتعامل شخصية (منو) مع كرسي الموقنين كعلامة على عوق لعن قبل الجسم حيث يحاول ان يدور كدلالة عن الانسحاق والالم او هو يشبه بذلك الناعور الذي يدور بلا توقف .

- لقد صاروا كل شيء ... الحلم ... الضوء

- وصورة امرأة ... من هي ... هل هي زوجتي ... أمي ... عمتي ... خائتي .. حذني .

وكما كان هذا الكرسي يدور بحركة متصاعدة اعنف من التي قبلها يذكر اسما من اسماء اقارية ثم يحركة الى مقدمة الحشبة ويسقط بعدها متوحد وبحركة سيمائية يقترب من الجمهور ويصل الى الصالة صارحا من لم الوحدة والهم الحسرة على الوطن المذبوح محدثا الجمهور.

- ارسم هذا الوطن فلا اجد مكان فيه

- هائي وطن لايسع لمربع صغير بحجم ورقة صغيرة

وطن للبيع ... من يشتري ... وطني مستعمل ... وطن مخروم الجوانب ... من يشتري . وطن وجد في قميص في سوق البالات ... من يشتري وطن بثمان نحس

وهنا يصرخ بعلامات الغضب طالبا الخلاص من وطن احتله الطلقات حيث ينادي (اشيلوس) رمزا للخلاص و الحرية .. هو يحب وطنة لككة يرفض الاحتلال .

- اشيلوس ... اقتربي ... اقتربي ... اقتربي

- اقتربي مثل راقصة شرقية عذبتها ذكرى ايام الجوع ... وتريد بأردافها ن تضرب العالم وأن تنتقم .

وهنا في هذا الجو المشحون تتعاني علامات الضوء لتحيل المكان الى ساحة حرب حيث الاشارات بسيمياثيتها الواضحة تحيل المكان الى سينوغرافيا ممزوجة مع وحدات المهمات المسرحية لتشكّل مكانا في فضاء لا منتهي عبر تحقيق الخشبة وأضلام جوائية ونفادر الى عالم سيميائي محلق مؤكدا وحدة البناء الواقعي من خلال أمتراج الكتلتين التي علقت عليها الاكف البلاستيكية حيث يقوم الممثل علاء حسين بظريها وكأنها اشلاء تحاول أن تتنفس بعبق الحرية وينزع الممثل عبر شخصية لباسه الوحيد كعلامة سيميائية على ان الخلاص من بقاء روائع لم تعد صالحة ومن ثم تقفز هذه الشخصية على ظهر سفينة اشيلوس ويصرخ بأعلا صوته .

- هيا ابتعدي ... اقتربي عبر المتوسط .

ويتشخص الفهم السيميائي للعلامات عندما يحاول ان يرصد الابواب المقفولة لكي تخرج من خلفها الحشود للخلاص حيث يدعوا الى كسر تلك الابواب .

-أفتحوا الابواب ايها السادة ... فلا يسمع احدا ان يسأل الاخر . من أنا بل من أنتم .

-أفتحوا الابواب ايها السادة ... فقد لأميز ملامحي ... ليعرفوا من ن

-افتحوا الابواب ... افتحوا الابواب ... افتحوا الابواب

وفي محاولة للخلاص الاخير تتعالى الموسيقى محدث صوتا كالحبشة لتعني سيميائيا لمغادرة ونهاية الصراع باتجاه النتيجة الحتمية للبحث عن هذا الخلاص وتحول المضي المظلم الى حركة جديدة باتجاه أفق اخر وابواب جديدة ستفتح بأرادة الانسان نفسه وليس بأرادة قوى خفية ملعونة .

أن أملاك جسد الفنان علاء حسين الليونة مساعدا على ضخ المزيد من العلامات من خلال احتكاكه بالمهمات المسرحية ، وهو عنصر فعال في انتاج العلامات في العرض المسرحي المونودرامي حيث يشكل الجسد علامة ذاتية مع أنت جبه لعلامات اخرى متشخصية او مركبة او ايقونية او اشارية او رمزية او اسطندية او طبيعية . هذه العلامات قادرة على حسم الموقف لصالح المعنى الدلالي لطروحات الشخصية المستدعاة وفي اختيار لحظة ومكان وانتاج علاماتها. ولتفطي سيميائيا صورة مشهد ذا ايقاع خاص شحنة وحجمه ووزنه والهندس علاء حسين في هذه المسرحية اعطى حالات ايقاعية ايهاريه قادته على احداث حالة التنبية لمن في الصالة وكذلك خفت وسلامة الملابس التي يكن يرتديها التي لم تشكل عيا على الممثل في سهولة استدعائه للشخصيات دون ان تشكل عائقا في التحول او تناقض علامات تلك الشخصيات والسرعة الخاطفة في استدعائها حيث يكون الفرز صعبا لشكل صراعا خفيا بينها على صعيد لاداء بوحود ممثل واحد وعدة شخصيات.

ثالثاً: مسرحية إني في الظلمة أبحث

تأليف وإخراج: عواطف نعيم

تمثيل: عزيز خيون/ عباس فاضل

مكان العرض: قاعة محترف بغداد 2005

تبتعد هذه المسرحية عن المسار الواقعي في طريقة عرض محتواها و أسلوب إيصاله الى النظارة لتحيلنا على مستوى آخر من الدراما المونودرامية المبني على لتكوينات الرمزية سواء في الشكل او المضمون او الأيحاءات او المجاورات التأويلية بين ما يطرحه الممثل من فكر وبما يقوم به من فعل مسرحي درامي لترجمته، فالشخصية التي يمثلها الفنان (عزيز خيون) تطرح مفهوم الحرية من خلال تساؤلات ويفترض في آخر الامر الاجابة عنها مباشرة او من خلال ردة فعل لشخصية الرئيسة نفسها صاحبة الاسئلة او عند المتلقي من خلال استفزازه لدائم او عند شخصية (قرين الشخصية الرئيسية) مثلها الفنان (عباس فاضل) والتي لا تتكلم طوال مدة العرض بل تقف مراقبة الحدث او مراقبة الشخصية لرئيسة وعلى ما يصدر منها من افعال او تقوم بضرب الدف ليتأغم صوته او ايقاعه مع تصرفات الشخصية الاولى المضطربة بجنون فقدان تلك الحرية والبحث عنها.. ملابس الممثل هي كذلك غرائبية لا تنتمي الى الواقع فهي عبارة عن شريط من القماش لا يفض يلف جسده العلوي مع سروال ابيض يلبس في الاسفل، ثيمة المسرحية هي (البحث عن الحرية) والسؤال هو اين؟.. هل في شقوق الصخر او حمر داخل الارض او في سطوح المنازل، وزوايا الغرف؟ بالتأكيد لا انه يبحث عنهم في عقول لبشر النائمة.. المخدرة التي لا تعلم ان الطوفان قد غمرها وهي في سباتها

يدخل الفنان (عزيز خيون) الى ارض المسرح ولا اقول خشبه المسرح لان المكان الذي يمثل عليه ليس مسرحاً بل عبارة عن بيت عادي يحتوي على اقواس كحضبة له مع مساحة للممثل لا يزيد عن ثلاثه أمتار وامامها مساحة تصم

المكان الذي يجلس فيه النظارة والذين لا يزيد عددهم على ثلاثين فرد . يدخر الممثل الى مساحة التمثيل وهو يغطي كامل جسمه ووجهه بملابس الشبح.. حيث يبدأ (القرين) بضرب الدف الذي يمسكه طوال العرض وبطريقة هستيرية تتم عن انزعاج الشخصية الرئيسة في متأهة ما سوف تواجهه من متأهات في بحثها لمصني عن الحرية والسؤال عنها.

يحاول الممثل (عزيز خيون) ان يعطينا ايحاءاً انه ليس ادميا بل شبحا اتى من مكان ما ربما من هناك من الدنيا الاخرى او من السماء او من تحت الارض. ثم يرمي هذا الغطاء الشبحي اذ يمسك بدف يضرب عليه هو الآخر وتتفاقم ايقاعاته مع ايقاعات (القرين) كعلامة على التوحد او الوصول الى فكرة ما سوف يبدأ هنا عمل قريب او لتنشيط العلامات المتوارية محاولا فك اولى صورتها البصرية المؤسسة للعرض حيث يبدأ اولى خطوات البحث عن (الحرية) المفقودة من دون ان يعلن عن غايته للذين حوله ولكنه مجرد اعلان علامة عن فقدان شيء ما سوف يصرح به.

- انا بحث - انتم ماذا تفعلون... تنظرون.. لماذا.. تنظرون الي.. هنا البحث ولكنه يدخل في دوامة السؤال وحيرة الموقف - فيدور بجسده حول المكان ويسأل:

- عن ماذا ابحث - ولكن ما شانكم - ابحثوا انتم ايضا - لا يوجد ما تبحثون عنه - الم يعد هناك ما تبحثون عنه

وفي اولى علامات الترابط بين الاداء السايكولوجي مع الاداء الراديكالي في شكل التنوع الادائي القائم على المزاوجة بين الحوار الفصيح والحوار الشعبي يقطع الممثل تساؤله بعصية من خلال حركة جسده القوية الصارمة وارتفاع وتيرة نبرة الصوت - اذ يقول:

خلاص - خلاص (بالعامية) يعني (كفى)

ويعزز هذا الترابط بين تنوع ادائي قائم على المزاوجة بين المكورة و لمتعة
وبين الالبعاد عن سيطرة الآخر وثبات ذات الممثل المهيمنة يحاول من خلال ثبات
قدرته الادائية ان يسيطر على النظارة وجعلهم في حيرة مستمرة عندما يسألهم
مباشرة

عيونكم مفتوحة لتعرفوا عن ماذا ابحت

فيقوم الممثل باداء اغنية شعبية معروفة

- اولي العيون - العيون - حلوات العيون - لو تدرون العيون - حوت
العيون

وفي محاول الممثل كسر الحاجز بين الممثل والمتلقي يقفز بعلامته في
البحت عن حريته باشارك الفعل الدرامي بين المكان النصي ومكان لجمهور
عندما يذهب اليهم ويجلس بينهم فيقول:

- اني امثلك كامل حريتي لأبحت عن حريتي - انا حر

ثم ومن خلال جسده المرن يقفز الى مكانه المسرحي والذي تحددت
ملامحه من خلال ديناميكية اشتغال العلامة بفعل موجودات المكان المسرحي
حيث صاغت حدوده الواقعية بفعل وجود المهمات المسرحية ذات الايقونة الحياتية
الواقعية مثل (حب الماء) و(السحاجيد) و(حرار الماء) و(التخلة) الموجود أصلا في
لمكان نفسه وكذلك أعطت هذه الموجودات علامات أخرى وأبعاداً لا منتهية
وخيالية بفعل تركيز الممثل المستمر على ضوء مصباح (السبوت لايت) الذي
ينتصب في آخر المكان المسرحي للدلالة على لا محدودية المكان في فضاء منفلت
لأركر والابعاد ومجسدا بعدا سينوغرافيا من خلال ترابط البيئة الأصلية وما
دحر عليها من اصاءة متكسرة على الجدران والاقواس والالوان العامقة، د
ساعدت الممثل على تحفيزه في الحركة بحرية عند تحوله من شخصية لى أخرى
ومن نمط لى آخر او اداء الى ثان او مكان الى آخر يقتضيه الموقف او الحدث،
وعند وسط المكان المسرحي يصرح الممثل كمن لدغته افعى حيث بتحول لى

حيون سرعان ما يطلق اصواتاً كأنحراف أو الماعز فهو مقاد وبلا حرية الاحتار
مثل المسخ لا يحد من يعيد حياته المسلوقة أو حبه أو الفقة

- أنا أبحث عن حريتي.. أنا حر في البحث عما أسله وأشاء شا... أنا أنا شا
وليست شاه

- أنا قوي - متمرد - أنا نائر والثناء غير قادرة على ذلك

ومن هنا ومن خلال أداء سايكولوجي مفعم بالعلامات الرمزية القاسية
لتحويل السياسي أو الاجتماعي يقارن أوجه التشبه بينه كفرد ممسوخ أحسن له
على ثم مش وبين أنشاء باداء يوحى بالقول انه صحيح ليس كالثناء في الشكر
ولكنه مثله يتصرف عندما يساق الى الذبح

- الشاة تقاد الى السخ - ليس لديها قدرة على الاعتراض غير قادرة على
التمرد - أو الاحتجاج - اما أنا - فانا نائر

والممثل هنا عبر شخصيته المنكسرة يريد ان يقول او يعني عكس ذلك
ولكي يبين أنه كالثناء يتفرج على ذبابة من دون مقاومة اذ يزوج الممثل بجسده
في مكان ضيق محصور بين ضلعين في الحائط الخلفي ذي الاقواس كعلامة
على الاستسلام أو الخنق أو السجن أو القبر فيقول:

- أنا حر أنا نائر - قادر على الثورة - أنا ثور - ثور فالثور حيون
مقبول - أحياناً يؤكل مطبوخاً - أة مشويا ازويقتل كما يحدث في

مصارعة الثيران

ويستقل الممثل هنا الى استعداء شخصية (مصارع الثيران) كما يحدث في
حلبت هو النوع من المصارعة في اسبانيا حيث يؤدي الممثل شكل هذه المصارعة
وطريقته بين الثور ومناقضه بطريقة كارتونية سريعة داخل حيرة المكني ساخرا
من هذه العلامة الاجبارية التي تقود بالآخر في النهاية الى الموت دون رغبته ودون
سبب - ثم يسقط الممثل كما يسقط الثور

-الثور يموت- يقطعونه بالسيف ثم يفرون- ويبقى هو عارفاً بدمه-

يجد النجاة بالموت

وهذه إحدى العلامات التي حاول الممثل أن يصلنا بها عبر أدائه المتغير الواعي لمستلهم من رجل على حافة الجنون أو هو الجنون فالإنسان المضطهد في ظل الأنظمة القاسية هو كالثور قد يجد أو يتمنى الموت سبيلاً للخلاص أو يبقى دائر مع ذلك يصارع إلى آخر المطاف. وهو بذلك لا يتحدث عن نفسه كمجرد ليس همه سوى الشكوى.. بل هو اتهام واضح لقيود المجتمع الخائبة المستسلمة عبر أداء ساخر أو عصبي تارة أو حزين تارة أخرى يحيل هذه الفردانية إلى نهج نقدي لسلطة أو رمزها السياسي وبطريقة أدائية هيها كثير من العلامات لإيحائية ولتولية وإرمزية إذ يجسد الممثل جزءاً من ذلك من خلال محاولته تمثيل طرد لذاب من على جسمه بعصبية مفرطة موحياً أن أجسامنا وعقولنا قد غرزا وصابها (الفيروس) إذ يذهب إلى جهة (السبوت لايت) ويقف أمامه يواجه الضوء لشديد و مكانه يريد أن يضع جسمه وعقله تحت المجهر وأنه لا سبيل إلى الخلاص ما دامت هذه الجراثيم ملتصقة على الجسم والعقل..

ويبقى (القرين) يتابع ما يحدث من خلال حركته المستمرة حول المكان ليس الأمن دون تدخل و مكانه يخشى أن تحيد الشخصية عن مراميها، وفي أداء ينم عن وعي يتقمص الفنان (عريز خيون) دون المجنون الذي أصابته لومة مفاجئة أو هلوسة عنيفة وهو أسلوب يعتمد ممثل المونودراما (الهروب من الرقابة السياسية) في طرح آرائه المتعارضة وبمساعدة عناصر العرض مثل الموسيقى والأضاءة والونها لتفعيل لدور أو الشخصية للوصول إلى مراميها الخداعية وهنا يلجأ الممثل من خلال استعارة سلوك الشخصية (المجنون) وصياغتها وفق رؤيته أو أدائها بالطريقة التي يحددها إذ تتلائم علاماته مع علامات تلك الشخصية دون تصويرها فوتغرافيا حتى يستطيع بعد الانتهاء منها الرجوع بسرعة إلى شخصيته الأساسية دون أن تترك بصماتها عليها- وعند هذا الأداء لدور المجنون تهلوس الشخصية إذ

تحلط عبر حوار مرتبك ومتلعثم مقصود بين الحرية والعمار عندما يرد في هذيانه الما جيء فيقول:

امحككم الحرية في البحث - اشعر بها في عيونكم وانا البحث -
حر في البحث

- انتم احرار في البحث

- انا حر في ما اريد

- حر.. حر.. حر.. حمار

وبحركة مجنونة يضرب بيده ورجله الارض ويقمزكم اصابته لوثة ثانية سريعة ثم يستند على الحائط ويصرخ:

- لا - لا - لا

- انا لست حمارا

- وئن اسمح بان احمل اكثر من طاقتي

ويعني الممثل بادائه الساحر من خلال هذا التناقض ايصال علامات واضحة في طبيعة القاء الحوار نفسه بانه ليس حماراً ولكنه في الآخر حمار من نوع ثانٍ (حمار على شكل انسان) لا يسمح بحمل طاقة اكثر من قابليته وبذلك عتارف بانه حمار من نوع ثاني ضارياً قوله المتناقض بانه (ليس حماراً) عمل اكثر من طاقته والمخرج من شخصية المجنون او الذي اصابته لوثة يعمد الممثل الى فترة طويلة من (الصمت) ربما لفرز الشخصية او اجبارنا على التأمل باحكام - ثم وسدون مسبق امدار يفاجئنا بخروج علامة نفضية هادئة اعادت السكونية للشخصية الرئيسية من جديد اذ يقول باللهجة الشعبية مستذكراً من حديد مقررته بالعمار كحمار.

- هزلت هاي العائرة

ثم يعود الممثل مرة أخرى ويضعنا في الدوامة من جديد ويحلف بتيه في متاهة تساؤل من دون جواب، إذ يزداد نبض العرض فيلجأ الممثل إلى مراوحة بين اختراق يقاع العرض المصنوع سلفاً وبين الإيقاع الجديد المستحدث من قبله و لدى يتحكم برمنه من خلال زمن فعله وحركته قادراً على التحكم بمنظومته متى شاء و أين يتعامل وكيف مع تلك العلامة أو غيرها وفي حيزها المحتار و يرتجل واسلوب بثها الحر ومن عرض إلى آخر وبطريقة قد تكون مختلفة وحسب الاحتياج وطبيعة العرض ومزاجه وحضور الجمهور سواء كان من ناحية العدد أو ادوعي وحسب ظروف تحكمه الانني على المنصة أو ارتجاله العلامة الجديدة و ارتجاله اسلوب طرح العلامات القديمة.

- أنا حر في البحث وانتم أحرار- تريدون ان تعرفوا عما ابحث.. خمنوا؟
فكروا؟

وفي أداء جسدي رصين يدور الممثل حول نفسه كأننا كنه بطريقة سريعة مستخدم مفردة واحدة (- عن- عن- عن) كأنه ثور يدور حول ساقبه او محرك سيارة لا يعمل- ثم وفحة يتوقف عن الدوران يصمت طويلاً في اختيار زمن الأداء القادم او محاولة لكي يستوعب المشاهد ماذا جرى قبل ذلك ثم بعد هذا الصمت يعود مرة أخرى ويشغل افكارنا بمعاودة السؤال:

-عن ماذا ابحث

-احببوا

-لا تدعوا البراءة

-انتم شغلتموني

-مسحتم ذاكرتي

ثم يعود صوت الدف إلى (القرين) و يضربه مزاجاً مع حركه الممثل وشخصيته لرئيسة لكي يعطينا علامة على انه أي (القرين) مازال موجود وانه

يرقب الموقف عن كثب - ثم ينتقل الممثل باداء هادي الى موضوع اخر غير المقرنة بالحيو ذات حيث يتناول موضوع فقره وملابسه البسيطة وشغف عشه اذ يقول:

-انا والحمد لله لا املك جيوبا. ومن اين تاتي النقودي

-ها- باصبرني (بالعامية) اي (انظر الي)

ثم وبطريقة سريعة تنم عن نرفزة مفاجئة ينتقل من ادائه الهادي الى داء سريع وعصبي اذ يدخل الممثل بحسده مرة اخرى في شق الحائط الضيق بين ضمين محصورا حد الاختناق ثم يقول:

- ن حر في الوقت- من الاصدقاء- من الزمن- حر من الحرية- فان في منتهى الحرية

وفي اداء هذا الحوار الذي يحاول الممثل ان يلقيه بصعوبة نتيجة ضيق المكان وبصفة ساخرة يحاول ان يعطيا علامات معاكساً لما يوحي به معنى الحوار السالف- أي انه ليس لديه حرية ان يقول ما يشاء فهو ليس في منتهى الحرية بل هو فاقد لها تماماً وبعد ذلك يحاول الممثل ان يقفز من شقه لضيق المرتفع بصعوبة على الأرض حيث يكسره في اثناء هذا السقوط (جرة ماء) ولكنه يريد ان يعطينا عبر هذه العلامة المتحونة من جرة كاملة الى اخرى متشظية وبفعل حركة حرته بانها عبارة عن أي شيء يكسر في أي لحظة ومتى ما شاء من يريد كسره- فالشق هو السجن الذي يرادف كعلامة جرتة المكسورة- هنا سجن وهناك فمع فهو شريف لا يقبل المهانة والتي تعني السقوط الاخلاقي فالسراق يكبرون لانهم مرتشون و (حرامية).

-انيمات تحتاج الى رشوات

-ولكن يكفي انا موجود كائن بشري موجود

ولكي يؤكد هذه العلامة الحسية اللفظية يذهب الى (حب الماء) فيغسل جسمه كعلامة على الطهارة فتمتزج قطرات الماء مع ضوء الـ(سبوت لايت) الشديد فيصنع المنظر وكأنه فيضان من المطر اذ تبتل ارضية المسرح فتصبح برائحة الطهارة المفسولة من (فيروسات الزمن المر) ثم يستعيد قوته الى حارت ويعيد السؤال:

-فكروا عن ماذا كنت ابحث

-اجيبوا ايها المراقبون

وهنا يحاول (القرين) ان يشرب الماء من الجرة ولكنه يجدها فارغة علامة على التوحد بينه وبين عطش الشخصية الرئيسية وما يحس به من خواء وضياع وفي حركة ادائية سريعة اشبه بانه قد مر بحلم جميل يحاول ان يمسك بكلتا يديه طيفا او شعبا او شيئا ما حيث يقفز في الهواء باحثا عنه ولكن لا جدوى حيث تخور قواه مرة اخرى

-با الهي اكاد امسك بها بكلتا يدي

ولكنه يفشل لانه وحيد والباقون متفرجون ليس الا فاليد الواحدة لا تصفق وهو مجرد فرد لا اكثر ولا اقل.. وفي غمرة يأسه من هذه الفرقة والانحلال يختم المسرحية بطرحه علامة مؤثرة عندما يتهم (الاخرون) الكل - المجتمع - السبسيون اهل الحكم بانهم وراء فقدان تلك الحرية فهي شيء عظيم صعب المنال ولا تؤخذ بالهين.

- لان كلكم اذان صاغية وعيونكم مفتوحة

-كنت ابحث عن

-عني.. هل وجدتم عني...

ثم يضع الجميع في مناهة ثانية غير الاولى فيعطي علامة لفظية مفيدة بفرد (النتيجة).

انها النتيجة - كنت ابحث عن - عن

- الان كللكم اذان متضخمة - وعيونكم منفتحة

كنت ابحث.. عن

واخيرا يصل الى مبتقاه عندما يثور ويحركه سرعة حول المكن المسرحي
وفي شدة ادائه المتوتر يصرخ كمن اصابه مس من الجنون يكيل الاتهام الى
النائم المخدرين الذين لا يعرفون معنى البحث عن الحرية والاعتاق من لظلم.

- ابحثوا جميعا ايها الصامتون - المراقبون

- المخدرون بالخوف

- ابحثوا قبل ان نضيع - قبل ان نتلاشى

- قبل ان نتحول الى لا شيء

ثم وفي لحظة يفادر مكانه المسرحي دون ان يعرف الاجابة عن اسئلته
ضاربا على الدف مع قرينه متسحبا الى غرفته المظلمة المجاورة.

تجارب و انتقادات

6

تحليل النتائج ومناقشتها

من خلال مناقشة وتحليل المسرحيات المختارة يمكن تلخيص لنتائج التي توصل اليها المؤلف بالنقاط الآتية :

1- تتطلق العلامة بفعالية وديناميكية في العرض المونودرامي لتتكون مركزا بؤريا على الخشبة من خلال تداخلها بخصوصية ادء الممثل وتحريرها الخشبة من جمودها وسكونيتها.

2- تتأوب العاطفة والعقل في الهمنة على اساليب الاداء المسرحي المونودرامي اذ يشكلان الاساس للفعل الداخلي للممثل و لذي يظهر ادائيا على الصوت والجسد . فبروز العاطفة يعني ان الاداء يكون نفسيا ، وعندما يهيمن العقل والتوعي يبرز الاداء التشخيصي كما حدث مسرحية النهضة حيث ان شخصية صبيحة وأستسلامها في بداية العرض ومن ثم يقضتها في اخره ورغبتها الخنوع وأستخدامها الازوجة الشعبية للتعبير عن سخطها لما حدث ويحدث .. أو كما حدث في مسرحية (ياطيور) حيث خيبة الامل التي تعيشها شخصية المواطن في بداية العرض وثورته وهو فوق المربع الخشبي في نهاية العرض ليفضح بصوت عالي كل المزايدين على الوطن

3- انطلاق الذات وهيمنتها على سلطة الاخر من خلال فهم واع في ايجاد اليات استدعاء الشخصيات بادراك معنى زمن الانتقال من شخصية الى اخرى وفترة المكوث فيها خلال تجسيدها .. وهذا ماحدث في مسرحية (أني في الظلمة أبحت) حيث تنتقل الشخصية التي يمثلها (عزيز خيون) من شخصية الى أخرى طارحا علاماتها لزمن يدرك معناه الممثل عزيز في سرعته الخاطفة وفهم واضح للمكوث داخل تلك الشخصية حيث الرجوع و التقدم العلاماتي لفرز خصائصها المتفردة .



4- تكمن طاقة الممثل الادائية الصوتية والجسدية في انتاحه لعلامات شخصياته من خلال توظيفه تقنيات العرض المسرحي المونودرامي لبناء الحالة الشعورية لتحقيق الاندماج المتوازن من عدمه . وهذا في جميع عيانت البحث .. حيث تشكل المهمات المسرحية ونصيات المسرح (موسيقى . أنارة ، ازياء) علامات مهمة لتحقيق بناء الشخصية لشعوري واختيار الاسلوب في التعامل معها سواء كان بالاندماج او الفصل عنها .

5- ينشأ اسلوب الاداء المتنوع في المونودراما من خلال تراتب نماط الاداء وفعاليات الرقص والغناء والايماء ، الذي حتمته حدلية وجود ممثل واحد وعده شخصيات مما اقتضى حل اشكالية طول السرد والتكرار .. وهذا ما حصل في مسرحية (ياطيور) حيث يقوم الممثل محمود أبو لعبس بالغناء و الرقص و الايماء وكذلك مزج الحوار الشعبي مع الفصيح لمتعته وكسر المثل . وكذلك في مسرحية (اني في لظلمة بحث) حيث يقوم الفنان عزيز خيون بالغناء ومرج الحورين لسبب نفسه ونفس ذلك في مسرحية (النهضة) وأيضا مسرحية (عودة اشيلوس)

6- يتميز الاداء في العروض المونودرامية بالايقاع المتواتر (السريع) في شكل استدعاء الممثل علامات السلوك الانساني المتكرر للشخصيات وبزمن قياسي مناسب مما حتم خلق الجو المهيأة لاستقبالها بالسرعة الممكنة وصياغتها على وفق رؤيته المسبقة والانية .. وهذا ما لاحظناه في جميع عيانت البحث . حيث الايقاع السريع المتواتر لحركة الممثل لاسيما في مسرحية (عودة أشيلوس) ومسرحية (الاحدب) حيث السرعة الايقاعية في أداء علاء حسين وقدرة انجسمانية على توضيف ايقاع في

خدمة البث العلاماتي .. وكذلك شخصية الاحدب للممثل عند الخالق
المحتار وانتقاله السريع بين ارجاء الخشبة .

7- تنطلق خصوصية اداء الممثل (الذات الماثلة بالجسد) باستعادة علامات
لسلوك الانساني للآخر (الشخصية المنفصلة عن ذات الممثل) ولكن ليس
على حساب غياب الوعي (الادراك الذهني والحسي الانسي) والوعي
عنده (الصور والعلامات المخزونة في اللا شعور) باتجاه الحصول الخيالي
او المثالي للشخصية فوق الخشبة . تمثل جميع العيانات قدرة الممثلين
الموندراميين فيها على الوعي بالخطور المادي و الذهني لذاتهم ..
والاحساس بأنهم محتاح مهم لاستداع ذوات أخرى متخيلة ممزوجة
بالتقاء علامات اللحظة الماثلة على الخشبة مضاف اليها ما يخترة ذات
الممثل من علامات في باطنه الاشعوري .

8- يعتمد الممثل في العروض الموندرامية مبدا التنوع العلاماتي في تكوين
نماذج شخصياته على شكل دمي او تكوينات خشبية على هيئة انسان
او حيوان لكسر حاجز الملل الذي قد يحدث بفعل وجود ممثل واحد
يسرد مطولا على الخشبة .. وهذا ما حدث في العرض الموندرامي عودة
اشيلوس حيث استخدم الممثل علاء حسين في أكثر من موقع العصي
لتعبير عن رفض هذا الواقع و الثورة عليه والتعبير عنها وكأنها اسبحة
وكذلك في شخصية الاحدب حيث يقوم الفنان عبد الحلق بتمثيل
الموت في اخر العرض باستخدام التابوت كعلامة لرفضه الواقع
المريض .

9 يعتمد استخدام مساقط الضوء الجانبية بدرجات ينشأ خلالها طلال
الضوء المتسحب خلف جسد الممثل وموجوداته بامتدادات و أشكال
ثلاثية ورباعية او أكثر او أشكال غير منتظمة لاستخدامها في اداء
المشاهد الخاصة (هلوسة، احلام، محاكمات الضمير او الرعب) .

وهذا ما شاهدناه في العرض المونودرامي الاحد حيث تبدأ مساقط الاضاءة الارضية و الجانبية بتركيز الضوء على شخصية الاحد لاتمام عملية قتل الجنرال حيث يتصخم جسمه من الخيال المرعب له وبروز الحديد وكأنها تتوء ضخم يمثل هيمنة مطلقة على شخصية الجنرال .

الاستنتاجات

- 1 لا يمكن لأي عرض مونودرامي أن يأخذ مداه الدرامي الفكري أو الامتاعي من دون احتوائه على حكم من العلامات المنتجة (لقصدية والمرجلة) من خلال أداء الممثل مع موجوداته أو عناصر العرض الماثلة على الخشبة وخارجها.
2. غالبا ما تكون علامات الممثل هي المهيمنة على علامات الشخصية لذا فان أداء الممثل في المونودراما يختار بين أن يتنازل أو يركن علامته جانبا وإبراز علامات الشخصية لحين انتهاء العرض أو يعمل توافقاً بين علاماته وعلامات شخصية وهذا ما حتم أيضا عدم تصوير الشخصية فوتغرافيا بل الإشارة إليها فقط.
3. انتاج العلامة في العرض المونودرامي يحتاج لممثل على علم بأنماط الأداء وخصوصيتها لاسيما النفسي والرايديكالي حتى يستطيع أن يوظفهما في التعامل مع محيطه سواء على الخشبة أو الصالة وذلك للتنوع العلامتي وكسر حالة الملل السردي الطويل.
- 4 طبيعة الفعل الدرامي وجهده في المونودراما تتطلب من الممثل كونه وحيدا طوال مدة العرض استثمار طاقته الجسدية والصوتية وتمييزها في التدريبات الشاقة حتى يستطيع مواصلة زمن العرض والامتناع والتنوع ومعرفته بمعالجات الموسيقى والرقص والغناء

5. ضرورة ان يوفر الممثل في المونودراما طاقته في العمل بمسارح صغيرة ذات خشبة بسيطة لكي لا يبذل جهداً في حركته المجهدة، وحتى يكون مسيطراً على موحوداته داخل حيزه المختار مما يسمح له بتوزيعها على وفق نسق حركته او التماس معها.
6. للموسيقى والمؤثرات الصوتية والاضاءة وكل عناصر العرض قدرات على جعل اداء الممثل متمكناً من اقتناص فترات راحة أثناء الفعل لدرامي لتواصل او تغيير المشاهد او انشاء اساليب خداعية من خلال لهوسة او الحلم او الخيال.
7. نجاح العرض المونودرامي قائم على احتواء الخشبة موجودات ذات احجام صغيرة وسهلة الحمل وذات قابلية للتحول العلاماتي في شكلها وفكرتها والاستغناء عن الكتل الديكورية الكبيرة والتي لا تمثل الا منظراً لا تشكل في جوهرها تغيراً علاماتياً مهماً.
8. كلما كانت عناصر العرض من ازياء ومهمات مسرحية وقطع ديكورية واضاءة بسيطة في التشكيل زادت فرصة نجاح استدعاء وانتقال الممثل من شخصية الى اخرى.
9. لعلامات الارتجالية بجانب العلامات القصصية سمة مهمة في رؤية الادائية لعمل الممثل في المونودراما لانها تعطيه القدرة على الاكتشاف والابتكار بما يخدم اهداف العرض واللحظة الالية وعلاقتها مع متطلبات المشاركة مع الجمهور داخل الصالة.

البريد والبرامج

7

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المعاجم والموسوعات والقواميس

1. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلمنية، ج1، قم، منشورات دوي القرني، 1427هـ.
2. تيلر، جون وائل: الموسوعة المسرحية، ت: سمير عبد الرحيم، بغداد، دار المأمون، 1990.
4. تشاندلر، دانيال، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ت: شاكر عبد الحميد، القاهرة: أكاديمية الفنون، 2002.
5. تجلي، سمير عبد الرحيم، معجم المصطلحات المسرحية، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1993.
6. حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار الشعب، 2000.
7. ديمكرو، أوزوالد وجان ماري شافير: القاموس الموسوعي الجديد لعدم اللسان، ت: منذر العياش، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2007.
8. الرازي، محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، بيروت: دار القم، ب.ت.
9. شريف الجرجاني، علي بن محمد، كتاب التعريفات، بيروت: مكتبة لبنان، 1978.
10. علوش، سعيد: المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء: المكتبة الحامية، 1984.

11 عباي. محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، بيروت، مكتبة لبنان، 1996.

12 معروف، لويس، المتجدد في اللغة، طهران، دار انتشارات اسلام، 996.

ثانياً- المصادر العربية

13 استون، الين وجورج سافويا: المسرح والعلاميات، ب سباعي لسيد لقاهرة، وزارة الثقافة، المهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996.

14 رسطو طاليس، فن الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي، بيروت دار الثقافة، 1973

15 الخطابة، ت: عبد الرحمن بدوي، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980

16 كتاب النفس، ت: احمد فؤاد الاهواني، القاهرة: دار حياء الكتب العربية، 1949.

17 العبارة، شرح الفارابي لكتاب ارسطو في (العبارة)، تحقيق: ولهم كوتش اليسوعي وستانلي مازو اليسوعي، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1960

18 اورياس حار، ماري واخرون: البنفس، ت: ميخائيل هحول، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1972.

19 يلام، كير- سيمياء المسرح والدراما، ت: رثيف كرم، بيروت المركز لثقافة العربي، 1992.

20 يرليخ، فيكتور: الشكلانية الروسية، ت: انوالي محمد، الدار لبصاء: المركز الثقافي العربي، 2000.

21. ايكو، امبرتو: التأويل بين السيميائية والتفكيرية، ب. سعيد بنكراد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2004.
22. _____: السيميائية وفلسفة اللغة، ت. أحمد الصمعي، بيروت، المؤسسة العربية للترجمة، 2005.
23. _____: العلامة، ت. سعيد بنكراد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2007.
24. اصلان، اوديت: فن المسرح، ت. سامية أحمد اسعد، بيروت: مؤسسة ايض للطباعة والنشر، ب.ت.
25. الامام، مصطفى وانور عبد الرحمن: التقويم والقياس، (بغداد: دار المحكمة للطباعة والنشر، 1990).
26. بارت، رولان: مهمة اللغة، ت. منذر عياش، حلب: مركز الانماء الحضاري، 1999.
27. باربا، اوجينو وآخرون: طاقة الممثل، ت. سهر الجمل، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999.
28. بريست، ر.ل: التصوير والخيال، ت. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1979.
29. بنكراد، سعيد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، (اللاذقية، دار حوار، 2000).
30. بر جني، ابي المنح: الخصائص، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1990.
31. برهيه، اميل: تاريخ الفلسفة ج2، ت. جورج طرايشي، بيروت: دار انطلاقة، 1982.
32. بوال، اوجستو: الغاب الممثلين وغير الممثلين، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1997.

33. توسان، برنارد: ماهي السيميولوجيا، ت: محمد نظم، بيروت دار
حريفيا الشرق، 2000.
34. تومسن، جورج: اسيكلوس واثنيا، ت: صالح جواد كاظم، بغداد.
منشورات وزارة الثقافة، 1975.
35. جعفر، بوري: اللغة والفكر، الرباط: مكتبة التومي، 1971.
36. جوردون. هايز، التمثيل والاداء المسرحي، ت: د. محمد سيد لقاهرة،
وزارة الثقافة، 1999.
37. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الاعجاز، القاهرة، مكتبة الخانجي،
1989.
38. جلال، زياد: مدخل الى السيمياء في المسرح، (عمان: وزارة الثقافة،
1997).
39. الجير، مدحت وآخرون: جماليات المكان: الدار البيضاء: دار قرطبة،
1988.
40. الحسيني، سليم: الميزان في تفسير القرآن، بيروت، دار السلام، 1996.
41. دين، نكسندر. اسس الاخراج المسرحي، ت: سعيد غنيم، القاهرة:
وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، 1975.
42. ديور، ادوين: فن التمثيل: افاق واعماق، ج1، ت: مركز اللفات
ولترجمة، القاهرة- وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح
لتجريبي، 1998.
43. رايلي، كافين: الغرب والعالم، ت: عبد الوهاب محمد المسيري وهدي
عبد السميع، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة
عالم المعرفة 90، 1985.

44. اشرافي، فخر الدين: نهاية الایجاز في دراية الاعجاز، عمان: دار المکر للنشر والتوزيع، 1985.
45. راي، وليم: المعنى الادبي من الظاهرانية الى التفكيكية، ت: يوثيل يوسف عزيز، بغداد، دار المأمون، 1987.
46. رسل، برتراند: تاريخ الفلسفة الغربية، ت: زكي نجيب محمود، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1978.
47. ريد، هربرت: تربية الذوق الفني، ت: يوسف ميخائيل، القاهرة: دار النهضة العربية، 1975.
48. زاخوفا، بوريس: فن الممثل والمخرج، ت: عبد الهادي الراوي، عمان: منشورات وزارة الثقافة، 1996.
49. _____: اعداد الممثل، ت: توفيق المؤذن، القاهرة/ مكتبة مدبولي، 1998.
50. زويست، اريت: العلاماتية وعلم النص، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2004.
51. ستيس، وولتر: تاريخ الفلسفة اليونانية، ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1984.
52. سفيلد، ان اوبر: مدرسة المتفحج ح2، ت: حمادة ابراهيم، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996.
53. سوسير، فردينان دي، علم اللغة العام، ت: يوثيل يوسف عزيز بغداد، دار افاق عربية، 1985.
54. شو، بازكير، سياسات الاداء المسرحي، ت: امين الرباط، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1997.

- 55 صدقة، ابراهيم وآخرون: مجاهيزات الملتقى الوطني الاول- السيمياء والنص الادبي، الجزائر، منشورات جامعه محمد خضير، 2000.
- 56 صبيحة، بهاد. التيارات المسرحية المعاصرة، الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفني، 2001.
57. عبد الرزاق، اسعد وسامي عبد الحميد، فن التمثيل، بغداد جامعة بغداد، 1979.
- 58 عبد الحميد خان، محمد: الاعصاير والخرافات عند العرب، بيروت: دار الحداثة، 1981
59. عبي، عواد: غواية المتخيل المسرحي، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997.
60. ضدامير، هانز جورج: الحقيقة والمنهج، ت حسن ناظم وعلي حاكم صالح، طرابلس، ليبيا، دار اوبا، 2007.
61. غالب، رضا، الممثل والدور المسرحي، القاهرة، منشورات اكاديمية الفنون، 2006.
62. غتشف، غيورغي: الوعي والفن، ت: نوفل تيوف، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة 146، 1991.
- 63 غيرو، بيار. السيمياء، ت: انطوان ابو زيد، بيروت: منشورات عويدات، 1984.
- 64 الفاخوري، حنا و خليل انجر، تاريخ الفلسفة العربية، بيروت. مؤسسة بدران، 1966.
- 65 فوتاسي، جاك: سيمياء المرئي، ت: علي اسعد، اللاذقية، دار لحوار، 2002.
- 66 فرح، صفوت: القياس النفسي، القاهرة: دار الفكر العربي، 1980

- 67 قاسم، سيزا وآخرون: مدخل إلى السيميوطيقا، القاهرة. دار الياس
العصرية، 1987.
- 68 كارلون، مارقن، فن الاداء، ت: منى سلام، القاهرة وزارة الثقافة.
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999.
- 69 كاطم، وسام مهدي، الضوء منظومة ديكورية في العرض المسرحي
الحديث، بغداد، مطبعة صباح، 2007.
- 70 كروتوسكي، جيرزي: نحو مسرح فقير، ت. كمال قاسم نادر،
بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
- 71 كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، بيروت: دار القلم، ب.ت.
- 72 كونل، كولن، علامات الاداء المسرحي، ت امين حسين الرباط،
القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،
1998.
- 73 لويس، جون: مدخل إلى الفلسفة، ت: انور عبد الملك، بيروت: دار
لحقيقة، 1987.
- 74 مجاهد، عبد الكريم وآخرون: دراسات في اللغة، بغداد: دائرة الشؤون
الثقافية العامة، 1986.
- 75 مختار، عمر احمد، علم الدلالة، الكويت، مكتبة دار المروبة، 1982.
- 76 مغنية، محمد جواد: مذاهب ومصطلحات فلسفية، قم: دار لكتاب
الاسلامي، 2007.
- 77 مروز، سوران: اتجاهات جديدة في المسرح (علامات النص السرامي)، ت.
يمان حجازي، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،
2005.

- 78 هوانيتج، فرانك: المدخل إلى الفنون المسرحية، ت: كامل يوسف واخرون، القاهرة، دار المعرفة، 1970.
- 79 هونزل، يندريك واخرون: سيمياء براغ للمسرح، ت: أدمير كورييه، دمشق: منشورات وزارة الثقافة: 1997.
- 80 هلال، ماهر مهدي: فخر الدين الرازي بلاغيا، بغداد: دار الحرية، 1977.
- 81 هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار العودة، 1973.
- 82 هوكز، ترنس: البنوية وعلم الإشارة، ت: مجيد المناشقة، بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، 1986.
- 83 هستون، جوليان. نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة، القاهرة، دار هلا للنشر والتوزيع، 2000.
- 84 ويسون، جلين: سيكولوجية فنون الأداء، ت: شاكر عبد الحميد، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة (258)، 2000.
- 85 يونغ كارل، غوستاف: الإنسان ورموزه، ت: سمير علي، بغداد: دائرة الشؤون الثقافية، 1984.
- 86 يوسف، أحمد، السيمياءات الواصفة، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2005.
- 87 اليوسف، أكرم: المضاء المسرحي، الدار البيضاء: دار مشرق، 2000.
- 88 ي، م. رابو بورت، الممثل وعمله، ت: عادل كوركيس، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990.

ثالثاً: المجلات والدوريات

89. اسعد. سامية: الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الرابع، الكويت، يناير، 1980.
90. _____ النقد المسرحي والعلوم الانمائية في: مجلة فصول القاهرة، العدد الاول، القاهرة.
91. بنكراد، سعيد: السيمياءات، النشأة والخوضوع، ف: مجلة عالم الفكر، المجلد 35، العدد (3)، الكويت، 2007.
92. غيرو، بيير: سيمياءات التواصل الاجتماعي، ت: محمد العماري، في: مجلة علامات، العدد 112، مكناس، 1994.

السيرة الذاتية

لاسم : د. سامي الحصناوي

لولادة : 1953

تخرج من أكاديمية الفنون الحميلة ونال شهادة البكالوريوس في الإخراج المسرحي عام 1976 وكانت أطروحة التخرج مسرحية (فتى الغرب المدلل) للكاتب الأيرلندي (سنج)

عمل مخرجاً في التلفزيون العراقي لمدة ستة سنوات بين 1975 / 1981، منتقلاً بين القسم الدرامي إلى الثقافي إلى الأطفال.

نال شهادة الماجستير في العلوم المسرحية من أكاديمية الفنون الجميلة عام 1983. نال شهادته الدكتوراه في فنون المسرحية عام 2009

بدأت مسيرته الفنية عند التحاقه بالفرقة القومية للتمثيل عام 1984 وكانت البداية في منتدى المسرح التابع لها، حيث مثل مسرحية (المهندس والإمبراطور) للكاتب الإسباني (أزابال)، وخلال مسيرته الفنية في هذه الفرقة مثل البطولة أو لدور الرئيس لأكثر من 20 مسرحية أهمها (حوتة يامن حوته) (قتليل علاء) (نبوخذ نصر) (سيدة الاهوار) (دزدمونة) (نور وائساحر) (العجوز المراهق) (حب على برج أيفس) (ملك زمانه) (ترتيل فوق المنبر) (حب وخبز وبصل) (الفاي و القمر) (تسواهن).

انتقل في العام 1994 إلى جامعة بابل قسم الفنون المسرحية حيث عمل مدرس مساعداً فيها، وقدم تسع أعمال مسرحية أخرجاً وتمثيلاً أهمها (أغنية التم) (هبوط عشائر) (أيام - هبة) (إلى سامي في الغربة) (الشهداء ينهضون من جديد) (سجين 4761) (أما أو) ثم المسرحية الكبيرة (الحر الرياحي).

أهم المهرجانات التي شارك بها :

مهرجان قرطاج المسرحي في تونس عن مسرحية دزدمونة عام 1988

مهرجان السويص لمسرح الطفل في مصر عن عرض مسرحية نور والساحر

مهرجان بغداد للمسرح العربي عن مسرحية ترتيل فوق المنبر 1988.

مهرجان بغداد للمسرح العربي عن مسرحية دزدمونة عام 1990.


مهرجان بغداد للمسرح العربي عن مسرحية الحر الرياحي 1994.
مهرجان الشارقة المسرحي في دولة الامارات العربية عن مسرحية حب في أبو
موسى ومسرحية الشهداء ينهضون من حديد عام 2000.
مهرجان الفجيرة المسرحي عن مسرحية باب البراحة عام 2001.
الجوائز التي حصل عليها :

جائزة احسن ممثل مناصفة مع الفنان جبار الشرقاوي عن مسرحية المهندس و
الامبراطور عام 1984.
جائزة احسن ممثل مناصفة مع الفنان الاردني سعيد الخصاونة عن مسرحية نور
و الساحر في مهرجان السويس لمسرح الطفل عام 1988.
جائزة احسن ممثل في مهرجان الفجيرة المسرحي عن مسرحية باب البراحة عام
2000.

جائزة احسن اخراج مسرحي لعموم المدارس الثانوية لدولة الامارات العربية
المتحدة للعام 2001 - 2002 - 2003 عن المسرحيات (دائرة الطباشير القوقازية) و
مسرحية (مغامرات رأس الملوك جابر) ومسرحية (باب البراحة).
جائزة احسن ممثل في مهرجان القطري السابع لكلية الفنون الجميلة جامعة
بابل عن مسرحية (أيام ذاهبة).
جائزة احسن ممثل في المهرجان القطري الثامن لكلية الفنون الجميلة جامعة
بابل عن مسرحية (أما أو).

التكريم :

- 1 / تكريم من وزارة الثقافة و الاعلام عام 1987.
- 2 / تكريم من المركز العراقي للمسرح عن عموم الاعمال المسرحية عام
1992.
- 3 / تكريم من حاكم الشارقة للفوز لثلاث سنوات بجائزة احسن عمل
متكامل لمدارس الثانويات في دولة الامارات العربية المتحدة.



سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي

Library Alexandria



1240987



مؤسسة دار الصادق

طبع، نشر، تو

العراق - بابل 1233129)

sadiq@yahoo.com



9 789957 762674



المملكة الأردنية الهاشمية

عمان - الأردن - العبدلي - شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118

هاتف: +962 6 4616436 فاكس: +962 6 4616435

ص.ب. 926414 عمان 11190 الأردن

E-Mail: GM@REDWANPUBLISHERS.COM

GM.REDWAN@YAHOO.COM

WWW.REDWANPUBLISHERS.COM